

FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

HENRY JAMES :
LES ANNÉES DRAMATIQUES

THÈSE PRINCIPALE POUR LE DOCTORAT ÈS LETTRES

PRÉSENTÉE

par **Léon EDEL**

M. A., McGill University, Montréal

PARIS
JOUVE & C^o, ÉDITEURS

15, RUE RACINE, 15

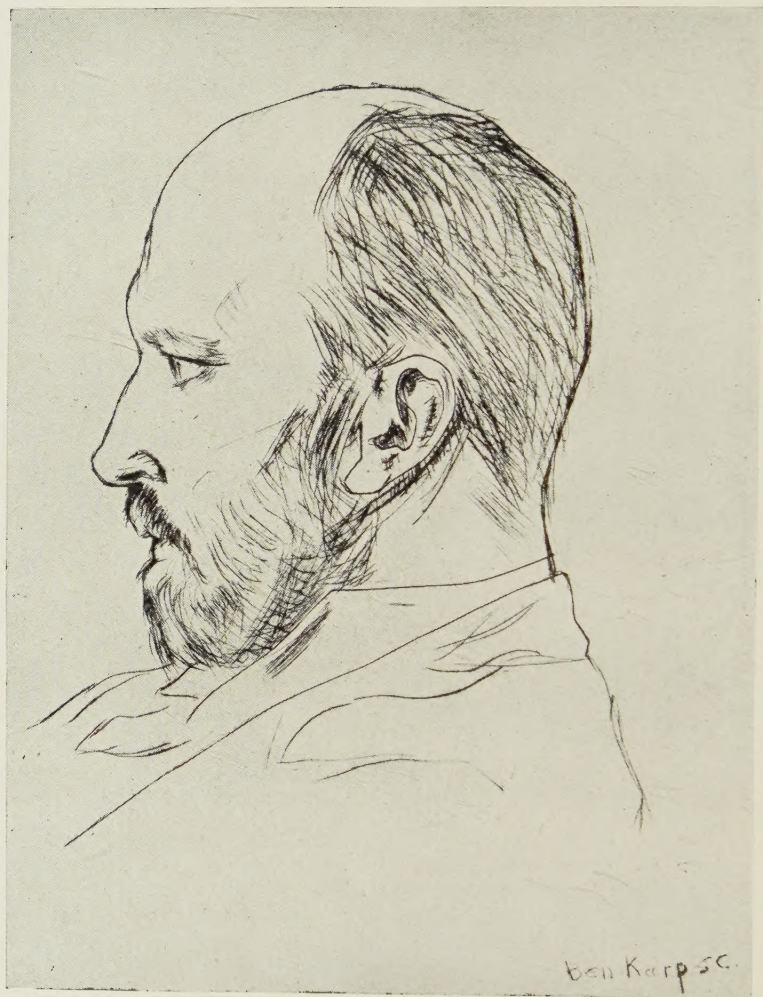
1931

THÈSE
POUR
LE DOCTORAT



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41543729_0047



HENRY JAMES
(1886)

*Gravure, par Ben Karp,
d'après le dessin de
John Singer Sargent.*

FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

HENRY JAMES :
LES ANNÉES DRAMATIQUES

THÈSE PRINCIPALE POUR LE DOCTORAT ÈS LETTRES

PRÉSENTÉE

par **Léon EDEL**

M. A., McGill University, Montréal

PARIS

JOUVE & C^{ie}, ÉDITEURS

15, RUE RACINE, 15

1934

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les thèses ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.



A Fannie et Simon Edel.

To live over people's lives is nothing unless we live over their perceptions, live over the growth, the change, the varying intensity of the same — since it was *by* these things they themselves lived.

HENRY JAMES.

AVANT-PROPOS

J'ai eu l'aide de beaucoup de personnes pour écrire cette thèse.

Avant tout je voudrais exprimer ma gratitude à M. Charles Cestre, professeur de littérature et de civilisation américaines à l'Université de Paris. C'est sous sa direction que j'ai entrepris et terminé cet ouvrage. L'accueil favorable que j'ai toujours trouvé auprès de lui, l'intérêt qu'il m'a toujours témoigné, et les conseils qu'il n'a cessé de me prodiguer, conseils marqués au coin d'une profonde connaissance de la littérature et d'un pays qu'il aime, m'ont été d'un grand secours et m'ont permis de mener mon travail à bonne fin. Je dois également remercier Mr Henry James, de New-York, neveu du romancier, qui m'a permis non seulement de lire, au Lord Chamberlain's Office, de Londres, les pièces inédites, mais encore de publier des lettres qui le sont aussi. Sa sympathie et son amabilité à répondre à toutes mes questions m'ont été d'un très grand prix. Mr Percy Lubbock, la plus grande autorité sur Henry James, éditeur de ses lettres et de l'édition posthume de ses romans et nouvelles, a bien voulu m'aider dès le début. Il m'a donné des renseignements importants, et je profite de cette occasion pour lui exprimer toute ma reconnaissance, ainsi qu'à Miss Theodora Bosanquet, secrétaire de Henry James. Son intelligence, sa compréhension du but de mon travail, les lettres et les notes qu'elle a mises à ma disposition, ont facilité ma tâche ardue, m'ont ouvert des voies nouvelles et m'ont aidé à rédiger toute la dernière partie de mon livre.

Je dois aussi remercier Mr Harley Granville-Barker, qui par bonheur s'est trouvé à Paris chaque fois que j'avais besoin de ses conseils. Il m'a non seulement renseigné sur mon sujet, mais, en lisant mon manuscrit, il a bien voulu me faire profiter de son expérience étendue du théâtre.

Grâce (ainsi qu'on le verra par maintes références) aux nombreux memoranda et souvenirs que m'ont toujours aimablement fournis Mr George Bernard Shaw, feu Arnold Bennett, Sir Johnston Forbes-Robertson, Mrs Edith Wharton, M. J.-J. Jusserand, Mr Logan Pearsall Smith, Miss Irene Vanbrugh, M^{me} de Navarro (Mary Anderson), Mr Ford Madox Ford, Mr H. M. Walbrook, Mr W. Morton Fullerton, du *Figaro*, Mr Gaillard Lapsley, de Trinity College, Cambridge, et Miss Ruth Draper, j'ai pu me former une image plus précise de Henry James, de l'homme et de l'écrivain.

Je suis également reconnaissant à Sir Arthur Pinero, Mr E. F. Benson et Mr Blair Fairchild, qui ont répondu à toutes mes demandes. Je ne voudrais pas non plus oublier dans mes remerciements feu Harry Crosby, et Caresse Crosby, du Black Sun Press, Paris, qui ont si généreusement mis à ma disposition les lettres de Henry James à Walter Berry. Que Mr Paul Lemperly, de Lakewood, Ohio, bibliophile et collectionneur des livres de Henry James, à qui je suis redevable d'importants renseignements bibliographiques, et de l'envoi de documents de sa collection, et que la doctoresse Cornelia Pulsifer Kelley, auteur de *The Early Development of Henry James*, et qui examina aux Etats-Unis certaines publications de James inaccessibles ici, veuillent bien aussi recevoir des remerciements largement dus. Je voudrais remercier Mrs Gabrielle Enthoven O. B. E., pour les hors-textes, publiés dans ce volume, fournis de sa collection au Victoria and Albert Museum, Londres.

Qu'on me permette également de remercier tous ceux qui, de quelque façon, m'ont encouragé ou aidé à compléter ce travail : mes amis, Mr E. K. Brown, d'University College,

Toronto ; M. Pierre Dupuy, secrétaire de la Légation du Canada à Paris ; Dr Elizabeth Marshall ; Miss Catherine Hemmeon de la Brooklyn Public Library ; mon frère, Mr A. Edel, et Mr E. S. Budden, tous deux de New College, Oxford ; M^{lles} Simonne, Andrée et Yvette Lévy ; Mr Louis Rapkine ; Mr N. S. Doniach ; Miss Sylvia Beach de Shakespeare and Company, et mes camarades de la Maison Canadienne.

Enfin un dernier mot de remerciement au Professeur G. W. Latham, et au Dr H. G. Files, de McGill University, Montréal, qui, les premiers, m'ont orienté vers Henry James, et au Gouvernement de la Province de Québec, dont la bourse d'études, trois fois renouvelée, m'a permis de prolonger mon séjour en Europe, et de terminer mes recherches.

L. E.

HENRY JAMES :

LES ANNÉES DRAMATIQUES

PRÉFACE

Ce travail est une étude sur un aspect méconnu d'un grand écrivain. Henry James, en dépit du peu de succès de ses pièces, était doué d'un grand talent dramatique. La critique, négligeant ses pièces, a également négligé cet aspect de son talent. L'écrivain hésitant, tâtonnant, et presque pathétique dans ses efforts pour créer des drames, ne peut cependant être séparé du romancier expérimenté, original, fécond et maître de lui-même. Bien que, jusqu'à présent tous les critiques aient traité comme n'existant pas les « années dramatiques », les trouvant sans importance et même néfastes à sa carrière littéraire, un écrivain ne peut consacrer cinq de ses meilleures années à produire des pièces sans en subir l'influence — surtout s'il est sensible, subtil et délicat comme l'était James.

Le titre de mon étude, *Henry James : Les années dramatiques*, peut étonner le lecteur ; mais les années pendant lesquelles Henry James s'est consacré au théâtre furent les plus mouvementées de sa vie. Il eut à passer par un grand conflit moral. Le public avait déjà oublié l'auteur de *Daisy Miller*. Henry James se tourna vers le théâtre, où il entrevoyait la possibilité d'une renommée plus étendue et une amélioration de sa situation matérielle. En fin de compte le romancier, n'ayant rencontré qu'échecs au théâtre, l'abandonna pour revenir au roman.

Or voici un fait curieux. Les critiques sont tous d'accord pour constater que la différence est très grande entre les premiers romans de James et ses derniers, et nombreuses sont les explications qu'on en a fournies ; mais personne ne me semble avoir vu que cette différence est due en grande partie à l'évolution de Henry James pendant les années où il écrivit pour le théâtre. Et c'est ce que je voudrais démontrer. J'ai relaté en détail ses expériences comme dramaturge, et ce n'est qu'au neuvième chapitre que j'arrive au cœur de mon sujet : James, d'abord romancier devenu dramaturge, fut ensuite un dramaturge redevenu romancier.

On était, au moment où j'ai ébauché mon travail, si peu renseigné sur cette période de sa vie, que j'ai été forcé d'y consacrer plusieurs chapitres de cette thèse. « J'ai eu moi-même beaucoup de difficultés à me renseigner sur les années durant lesquelles il s'est occupé de théâtre, » m'écrivit Mr Percy Lubbock, éditeur de ses lettres, quand je lui eus fait part de mon intention. Les pièces les plus importantes restent inédites. Je les ai vues, et j'ai aussi obtenu des amis de James l'histoire détaillée de ses échecs à Londres et ailleurs. Je n'ai pu réussir à faire la mosaïque ici présentée qu'après de nombreuses conversations avec des romanciers, des dramaturges, des acteurs et des critiques.

Je n'ai guère fait la critique des pièces mêmes de James, ni de ses théories sur le drame. Elles s'expliquent d'elles-mêmes, et leurs défauts n'ont pas besoin d'être soulignés. Autant que possible, après avoir résumé les pièces, j'ai laissé aux lecteurs le plaisir de deviner mes conclusions, qui ne sont d'ailleurs pas obscures. J'ai souvent suggéré plutôt qu'expliqué.

Si Henry James avait eu conscience de ses capacités, s'il s'était rendu compte qu'il était né dramaturge et s'il avait fait abstraction du théâtre et des conditions de la représentation, il aurait certainement écrit des pièces de valeur. Mais le théâtre produisit chez lui une curieuse réaction. Dès qu'il

dirigea ses efforts de ce côté, Henry James interrompit sa carrière de romancier pour devenir un écrivain perplexe, pensant aux détails de la technique plutôt qu'à la littérature dramatique, et influencé par les théories — souvent fausses — du xix^e siècle sur la mise en scène. Il n'est pas étonnant qu'il ait eu l'impression de porter là « une camisole de force ». Ses efforts pour devenir dramaturge étaient trop conscients ; il ne parvint qu'à créer une artificielle imitation de lui-même.

II

Nous avons constaté que les critiques ont porté un jugement erroné sur Henry James, dramaturge. Mr Brownell, dans son essai bien connu dit : « Il y a une différence très sensible entre ses premiers romans et ses derniers, quoique la période de transition soit plutôt obscure » (1). Mais il ne tente pas d'expliquer cette période. Joseph Warren Beach, dans *The Method of Henry James* (2), a bien constaté que les dernières œuvres de James diffèrent totalement de ses premières ; mais a-t-il raison d'attribuer cette différence au fait que James a, dans l'intervalle, écrit des nouvelles qui l'ont rendu maître de l'intrigue et de l'architecture littéraire ? De ses pièces il ne dit pas un mot. N'est-il pas plus logique de penser que le drame, si l'on considère l'enthousiasme que James y apporta, développa ses dons d'expression ? Elisabeth Luther Cary, qui publia le premier livre sur James (3), ne mentionne pas du tout non plus les pièces. Mr Ford Madox Ford donne de vagues souvenirs sur James, mais attache très peu d'importance à ses tentatives au théâtre (4). Rebecca West, dans son étude trop brève et superfi-

1. *American Prose Masters*, New-York, 1909.

2. New-Haven, 1918.

3. *The Novels of Henry James*, New-York, 1905.

4. *Henry James*, Londres, 1913.

cielle, ne discute, à son tour, pas cet aspect de l'œuvre (1). Mr Van Wyck Brooks, lui (2), examine la place du théâtre dans la vie de James et n'est pas loin d'en apercevoir l'importance, mais est trop pris par la discussion du problème de son déracinement pour s'y arrêter. Son analyse des motifs qui incitèrent James à écrire des pièces est, d'ailleurs, très ingénieuse. Quant à Marie Reine Garnier, dans son étude *Henry James et la France* (3), elle aurait, à mon avis, pu consacrer un chapitre à l'influence du théâtre français sur le romancier plutôt que d'y faire simplement allusion en passant.

Mr Morris Roberts, dans *Henry James's Criticism* (4) donne très peu d'importance à James comme critique dramatique ; et, dans son étude de la formation du romancier, *The Early Development of Henry James* (5), Dr Cornelia Pulsifer Kelley ne parle pas du goût qu'il témoigna dans sa jeunesse pour le théâtre et qui l'amena à écrire des pièces.

Pour conclure, mentionnons le livre de Mr Pelham Edgar, où l'auteur se contente de résumer brièvement les nombreux romans et nouvelles de James. « Une autre explication, dit-il, qui influença (*sic*) pendant plusieurs années la production de ses romans fut l'éveil soudain de son ambition dramatique. Nous ne discutons pas ici l'histoire de cet intermède désastreux. » (6) Or, il est suffisamment clair que l'éveil de l'ambition dramatique chez James ne fut pas « soudain », mais mûrit lentement, et que cette période, quoique pénible, ne fut pas « désastreuse ». Puisque dans le livre de Mr Edgar, *Henry James : Man and Author*, on ne voit pas le dramaturge tourmenté et absorbé, qui passa cinq de ses meilleures années dans une « préoccupation sordide », on ne peut y trouver ni l'auteur en entier, ni l'homme.

1. *Henry James*, Londres, 1916.

2. *The Pilgrimage of Henry James*, New-York, 1925.

3. Paris, 1927.

4. Cambridge, Mass., 1929.

5. Urbana, Ill., 1930.

6. Toronto, 1927.

III

Un mot sur mes citations de James. J'ai dû, au cours de l'étude qu'on va lire, le citer constamment. Mais son style, subtil et plein de nuances, est très difficile à rendre en français. C'est même pour cela qu'une faible partie seulement de son œuvre a été traduite en France. Heureusement, M^{me} Sophie Travers, ma conseillère sur bien des points de français, s'est volontiers prêtée à revoir mes multiples traductions, en vue de leur conserver le plus possible de l'allure, des maintes et savantes nuances, du ton et du tempérament, de l'original. Je voudrais la remercier de sa précieuse collaboration à cette tâche difficile. Car difficile, vraiment elle l'était : les lettres du romancier à M. Auguste Monod nous éclairent sur ce point. « Je suis, paraît-il, dans la position la plus étrange : celle de défier le génie de la langue française, moi qui adore ce génie... » lui écrivait James le 17 décembre 1905 (1). Et, de nouveau, le 2 février 1913 : « Il est triste que l'équivalent français pour telle ou telle de mes phrases ne soit et ne puisse être que de l'à peu près ». (2) Il écrit également, le 7 septembre 1913, à propos d'*A Small Boy and Others* : « ...cela me réjouit même de savoir que le *Small Boy*, bien qu'il soit un petit animal inoffensif et bien apprivoisé, est enfermé dans la cage dorée de l'intraduisible » (3). Cela est tout à fait vrai : et James sera toujours intraduisible.

LÉON EDEL.

Paris, 1931.

1. Henry James : *Letters to A. C. Benson and Auguste Monod*, Londres, 1930, p. 100.

2. *Ibid.*, p. 115.

3. *Ibid.*, p. 117.

CHAPITRE PREMIER

Féru de théâtre

Mr Percy Lubbock, à qui avaient été confiés les manuscrits de Henry James, trouva parmi ces papiers quelques pages, presque illisibles, écrites à la hâte au crayon. Elles contenaient l'esquisse d'un roman, qu'il avait ébauché un soir de Nouvel An, à Rye, quelques années avant sa mort. Et à ce moment-là, après avoir nettement entrevu son sujet, il profita d'une suprême inspiration pour nous livrer, dans un élan d'enthousiasme, son véritable état d'esprit.

« C'est comme si, pour une fois, écrit Mr Lubbock, à l'heure silencieuse et solitaire de minuit, James, ouvrant les portes intérieures de son intelligence, s'était trouvé face à face avec son génie » (1). Et il est vrai que James ne décrivit jamais un moment d'extase comme celui-là.

Je reviens et je reviens encore et encore, à ma manière d'envisager ce roman uniquement en drame — c'est d'ailleurs, ma seule manière de voir tout et quoi que ce soit maintenant... Des courants d'à-côté, momentanés, sans importance réelle, viennent de temps en temps m'interrompre, demandant une solution à leurs petites questions inférieures; mais je reviens, je reviens, je le répète, le cœur palpitant, frémissant d'aspiration, passionnément, *oh mon bon*, je reviens à cette manière qui est nettement la seule selon laquelle je puisse faire quoi que ce soit maintenant, qui s'ouvrira devant moi de plus en plus, et qui avec des raisons accablantes, plaide en moi sa cause magnifiquement. (2).

1. *Letters*, vol. I, pp. xx-xxi.

2. *Ibid.*

Dans cette explosion splendide on voit Henry James l'artiste, dont la seule passion brûlante est son métier... Et dans la déclaration qu'il ne pouvait envisager son nouveau roman que comme un drame — « c'est d'ailleurs ma seule manière de voir tout et quoi que ce soit maintenant » — nous avons un aveu extrêmement important. Pourquoi la manière dramatique était-elle la seule manière ? Tel est notre point de départ.

I. — UN GAMIN QUI VA AU THÉÂTRE

I

Dès son enfance, Henry James fut fasciné par le théâtre. Il se rappelait comment, petit garçon, pendant les années qui précédèrent la guerre civile américaine, il avait passé des heures à griffonner des drames sur des feuilles de papier quadrillé, et même à faire des croquis pour leur mise en scène. Dans ses ouvrages autobiographiques, il trace l'image d'un garçonnet qui, serré dans une veste soigneusement fermée au cou et ornée sur le devant de boutons de cuivre, rêve sur des esquisses de drame, les chérit comme un grand trésor, ne pensant, ne parlant que pour composer des scènes. Mais les entrées, les sorties, les jeux de scène, le dialogue animé, la multiplication des caractères n'étaient rien à côté de l'émotion qu'il éprouvait en dessinant sur la dernière page la maquette des décors. C'était là le *nec plus ultra* de sa création, l'animation de ses personnages. Ses feuilles quadrillées, il les achetait toujours dans une boutique de la Sixth Avenue ; là on trouvait ce qu'il fallait, trois feuilles quadrillées, la quatrième blanche. Quand le drame remplissait trois pages, la dernière feuille servait à illustrer ce qu'il avait déjà présenté verbalement — et c'était ici son travail le plus ardu (1). Il y eut des essais de théâtre au grenier — la scène, le foyer des acteurs, et la garde-robe occupant presque toute la place. Son frère William était l'étoile comique toujours sur les

1. *A Small Boy and Others*, pp. 272-274.

planches. De fait, Henry nous assure qu'une « passion précoce » fit qu'il se sentait chez lui au théâtre, grâce à l'intérêt que ses parents y prenaient eux mêmes, et grâce à l'heureuse largeur de vues et de discipline qui leur faisait partager ce plaisir avec leurs enfants (1). Tôt, même très tôt, on emmena les garçons au théâtre. Ses parents, raconte James, avaient une règle très simple. Ne goûtant guère ce dont des enfants auraient pu se soucier, ils jugeaient que ce qui était bon pour eux-mêmes devait l'être également pour leurs enfants. Souvent, le soir, on les arrachait à leurs occupations à la maison, à leurs livres et à leurs jouets, pour les emmener dans un monde étrange et mystérieux où toutes sortes de choses extraordinaires se passaient derrière la rampe (2).

Le souvenir de sa première soirée au théâtre revint à James au moment d'écrire *A Small Boy and Others* (3) soirée remplie d'événements pour ce petit garçon, qui, assis au théâtre de William Burton dans Chambers street, derrière le grand magasin Stewart, attendait, inquiet et les yeux grands ouverts, que le rideau se levât sur *The Comedy of Errors*. On leur avait fait la lecture de la pièce pendant la journée. Un célèbre acteur anglais venait d'arriver pour faire la paire avec Mr Burton dans le rôle de l'autre Dromio. L'intensité de l'émotion, dit-il, fut presque insoutenable. « Presque intolérable le battement de cœur », le « tourment » d'agitation qu'il éprouva devant le rideau « moitié noir comme un défi, et moitié riche comme une promesse ». Ses yeux essayaient de le traverser, sachant qu'il serait sûr de se lever à l'heure prévue, le seul problème étant de savoir si l'on pourrait exister jusqu'à ce moment-là.

Ce soir-là, il vit l'agréable Mrs Holman, agréable malgré un menton trop court, et Miss Mary Taylor. Il fut prévenu

1. *Ibid.*, pp. 106-107.

2. *Ibid.* et aussi *William Wetmore Story and his Friends*, vol. I, pp. 259-260.

3. *Ibid.*, p. 110.

en faveur de Mrs Holman parce qu'elle se présenta toute habillée de satin blanc pour chanter pendant les entr'actes. Pour l'acteur Burton lui-même, le jeune Henry et ses frères eurent toujours un faible juvénile. Quand ce n'était pas dans les pièces de Shakespeare qu'ils l'admiraient, c'était dans le rôle de Paul Pry, celui de Mr Toodles, ou celui d'Amandab Sleek dans *The Serious Family*. C'était un homme énorme et gras — à la face énorme et grasse et la joue immense et pendante, le tout dominé par une sorte de clignement d'œil d'éléphant (1).

Mais les enfants devinrent vite sceptiques. Ils jugèrent Mr Blake meilleur comédien que Mr Burton, et ils apprécièrent davantage Mary Taylor après l'avoir vue au Lyceum Brougham (plus tard le théâtre Wallack) dans la traduction anglaise de *Le Père et la Débutante*. Elle joua le rôle principal — drapée de blanc, portant un diadème d'or et une écharpe dorée. Son interprétation vivante souleva l'auditoire. Puis vinrent d'autres pièces de Shakespeare, *Much Ado About Nothing* et *A Midsummer Night's Dream* où jouèrent les sœurs Gougenheim, alors que le rôle d'Obéron était tenu par M^{me} Ponisi. Ils l'avaient déjà vue, héroïne voilée de blanc, dans la pièce *The Cataract of the Ganges* ou *The Rajah's Daughter* de William Scott Moncrieff (2). Ils virent aussi *Green Bushes* avec M^{me} Céleste « en personne », importée de Londres ; la pièce était de Mr Boucicault. Ils virent aussi *London Assurance* avec « Fanny » Wallack dans le rôle de Lady Gay Spanker — laquelle parut en premier lieu en robe d'écuyère « à traîne longue de plusieurs mètres », ensuite en robe serrée de satin jaune sans la moindre traîne. Puis il eut *Love in a Maze* avec Mrs Russell, Miss Julia Bennett, revenant triomphante de quelque succès au Haymarket, et *A Morning Call* avec Miss Laura Keene. Beaucoup plus tard James découvrit que cette pièce était « le tribut du goût

1. *Ibid.*

2. *Ibid.*

anglo-saxon à la *Porte Ouverte ou Fermée* d'Alfred de Musset, en vérité rien qu'une vulgarisation acceptée, pardonnée pleinement, du petit chef-d'œuvre de Musset » (1).

Quand il écrivit plus tard, quelques années avant sa mort, ses ouvrages autobiographiques, James, parlant de l'éducation que son frère et lui avait reçue, fit une longue digression pour raconter ses souvenirs de théâtre. Il se rappelait avec précision ces événements de sa jeunesse, pouvant relater tout ce qu'avaient perçu ses sens, vue, ouïe, odorat — surtout au cours de certaine soirée passée dans une salle exiguë et mal éclairée, dans une atmosphère chargée de senteurs de bonbons à la menthe et d'écorce d'orange écrasée. La pièce était *Love* ou *The Countess and the Serf* de J. Sheridan Knowles, avec Miss Emily Mestayer, forte, le visage rouge, les cheveux frisés et arrangés en franges lisses et mouillées, dans le rôle principal. En sa robe bleu pâle elle devint pour le jeune Henry le suprême modèle de la tragédienne. Il se rappelait son nez crochu, le jeu de ses narines, sa poitrine puissante. Comment pourrait-on l'oublier dans le rôle d'Eliza de l'*Uncle Tom's Cabin* ? Et la petite Eva sauvée de l'eau par le fidèle Tom — l'un et l'autre parfaitement secs, d'ailleurs (2). Ces souvenirs curieux — James pourra les qualifier justement « d'initiations troubles au théâtre ».

II

Le petit garçon en culottes collantes et veston à boutons de cuivre — il se rappelait Thackeray, de dimensions formidables, le regardant à travers ses lunettes et disant : « Viens ici, petit, et montre-moi ton extraordinaire veston » — fut amené en Europe en 1855. Il avait alors douze ans. Les trois

1. *Ibid.*, p. 116.

2. *Ibid.*, pp. 154-165.

années suivantes, il fut pris dans le tourbillon de la vie européenne. Parmi toutes les « aventures » qui l'attendaient en Europe, il y avait le théâtre de Londres et de Paris... Paris et le Théâtre Français !

James connut d'abord le théâtre londonien. A cette époque, il était plus compliqué d'aller au théâtre à Londres que d'y aller à New-York. La famille se rendait au Princess ou à l'Olympic (1) dans deux grandes voitures, parcourant dans le brouillard de longues distances. Ce fut dans la vie de ces enfants un événement extraordinaire de voir Kean au Princess jouant le rôle de Henry VIII. Pendant des semaines ils tachèrent de reproduire au moyen d'aquarelles les anges consolateurs qui apparaissaient à la Reine Katherine. Le spectacle leur avait semblé « prodigieux ».

Ils passèrent à l'Olympic des soirées agréables. James ne put jamais oublier le triste voisinage de ce théâtre, la rue Wych, sale et crasseuse, « avenue incroyablement brutale et barbare conduisant à la joie ». Ils virent *Still Waters Run Deep*, de Tom Taylor, considérée en ce temps-là comme une pièce extrêmement moderne ; ils virent également Robson, acteur étrange et animé, et Charles Matthews dans *The Critic* et dans *Married for Money*, pièce maladroitement tirée du français, comme la plupart des pièces anglaises à cette époque.

Ils arrivèrent à Paris, mais ils étaient encore trop jeunes pour comprendre les pièces qu'on y jouait — ces pièces n'étant pas à la portée de leur innocence « sauvagée et nourrie jusqu'ici par le théâtre américain et anglais » (2). Au lieu de les mener voir certains grands acteurs de ce temps-là, on les envoya au Cirque d'Été et au Cirque d'Hiver. Rachel vivait encore : mais la mort la guettait de près ; on parlait encore de M^{lle} Mars · M^{lle} Georges revenait au théâtre

1. *Ibid.*, p. 329.

2. *Ibid.*, p. 369.

après un congé — mais ils ne la virent pas plus que Déjazet, Frédéric Lemaître, Mélingue ou Samson...

Ils eurent cependant deux occasions de voir le théâtre parisien. Le jeune Henry accompagna sa mère, son frère, et ses tantes au Gymnase, et de l'air vicié d'une baignoire il vit *Une Femme qui déteste son Mari*, pièce nullement à la portée de leur jeune intelligence, et dont Henry ne garda d'autre souvenir que celui du jeu merveilleux de Rose Chéri. Il entendit fréquemment parler des théâtres parisiens et n'oublia jamais l'image d'un petit garçon se promenant au Palais Royal avec d'innocentes petites cousines américaines, lui racontant le nombre de fois qu'elles avaient vu M^{me} Doche interprétant *La Dame aux Camélias* et les torrents de larmes qu'elle leur faisait verser (1).

La famille voyagea beaucoup pendant ses trois années à l'étranger. Ils visitèrent Londres, Paris, Genève, et restèrent de longues semaines à Boulogne-sur-Mer. Là, le jeune Henry alla au collège, mais il attrapa la fièvre typhoïde et fut très longtemps malade. Au collège il rencontra C.-B. Coquelin, garçon au nez retroussé adorant les gâteaux. Souvent ils allèrent à une pâtisserie près de l'école pour manger des tartelettes aux pommes et des babas fondants. Ce Coquelin au nez important, Henry James devait, vingt ans plus tard, l'admirer à la Comédie-Française.

III

La famille revint à Newport en 1858. Un an plus tard, Henry, qui avait seize ans, fut encore amené en Europe pour passer l'hiver de 1859-60 à l'Institution Rochette, de Genève. L'été d'après, les garçons furent envoyés comme élèves pri-

1. « On the Death of Dumas the Younger », *The New Review*, mars 1896.

vés chez des professeurs de Bonn. Leur père les accompagna pour les présenter à leurs « précepteurs respectifs » (1) et resta longtemps pour aller au théâtre avec ses fils. Pour la première fois, James vit dans *Mary Stuart*, la grande actrice Ristori, qu'il revit plus tard en Amérique. La femme du professeur chez qui il était pensionnaire, Frau Stromberg, qui avait tout le charme de la vieille Allemagne, s'intéressait beaucoup au théâtre, et James se souvenait de sa pièce, une *Historisches Trauerspiel* sur Cléopâtre, pleine d'indications de mise en scène, posée sur la table du salon (2).

A l'automne de 1860, la famille fut encore réunie à Newport, où ils restèrent pendant la guerre civile. Henry cherchait une carrière ; William semblait tout d'abord se destiner à la peinture, mais l'avenir de Henry était très indécis. Il ne révélait aucun penchant particulier, sauf un intérêt extraordinaire pour les livres et la peinture. Le jeune garçon qui avait griffonné des drames était, à cette époque, en train de traduire le *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset (3), y ajoutant des scènes de sa propre création. Il lisait beaucoup et écrivait continuellement.

A l'âge de dix-neuf ans, il prit son immatriculation à la faculté de droit de Harvard. Là encore, il se rendit au théâtre aussi souvent que possible. Le goût qu'il manifesta pour le drame alors fut même si extraordinaire que cela lui sembla plus tard presque anormal ; surtout quand il se rappelait le trajet qu'il devait faire, en ce temps d'omnibus trainés par des chevaux, pour aller de la « studieuse banlieue » de Cambridge à Boston (4). Il trouva « du provincialisme dans l'atmosphère du théâtre et de la rusticité dans ce provincialisme ». Il vit Miss Maggie Mitchell et Miss Kate Bateman au

1. *Notes of a Son and Brother*, p. 38.

2. Voir *Eugene Pickering*, la nouvelle de James où l'héroïne allemande est l'auteur d'une tragédie sur Cléopâtre.

3. *Letters*, vol. I, p. 8.

4. *Notes of a Son and Brother*, pp. 331-332.

Howard Athenaeum, et le puritanisme des spectateurs lui apparut dans les rires dissimulés mais complaisants, qu'il remarqua autour de lui. Il aimait particulièrement Miss Mitchell, l'admirant presque avec une nuance de l'admiration de Pendennis pour Miss Fotheringay — à tel point que ce jeune étudiant de Harvard envoya de Winthrop Square à l'actrice une lettre d'appréciation. En réponse il reçut d'elle la brochure, avec autographe, de la pièce dans laquelle il l'avait vue jouer. L'aventure romanesque de Henry James avec « Miss Fotheringay » n'alla, d'ailleurs, pas plus loin.

Bien avant la fin de la guerre civile, James abandonna ses études de droit, qui lui déplaisaient. Mais il était encore indécis au sujet de sa vocation. Il consacrait son temps à écrire des contes et voyait grandir d'autant ses possibilités littéraires. William, lui, laissait de côté la peinture et commençait des études scientifiques et médicales, qui le conduisirent plus tard vers la psychologie et la philosophie. La famille cessa de se déplacer en 1866 et s'installa définitivement à Cambridge où Henry fit ses débuts dans la carrière littéraire. Il publia ses premières productions dans l'*Atlantic Monthly*, où il fut encouragé par W.-D. Howells, alors assistant rédacteur en chef, et par le professeur C.-E. Norton. Bientôt il entra dans l'intimité de Howells. « A propos de causer, écrit Howells à Edmund Clarence Stedman le 5 décembre 1866, le jeune Henry James et moi avons eu hier soir, pendant deux ou trois heures, une fameuse causerie, qui nous a amenés aux véritables principes de l'art littéraire. C'est un jeune homme très sérieux, et que je crois, plus que quiconque, capable de créer le roman américain. Nous avons actuellement pour l'*Atlantic*, un de ses contes, que vous aimerez assurément » (1). L'année suivante, au mois d'août, Howells écrivit à Norton : « Harry James nous a écrit encore une nouvelle, que je trouve admirable, mais je n'ai plus con-

1. *Life in Letters of William Dean Howells*, vol. I, p. 114.

fiance en son public, puisque la *Nation* n'a pas vu le mérite de *Poor Richard*. Il me semble que cette histoire a une vigueur remarquable ; et je n'ai aucun doute que James ne doive avoir un grand succès comme romancier. Mais j'ai peur qu'il n'ait à créer son public » (1). Ces derniers mots furent prophétiques ; James en effet créa son public — certes restreint — mais ce fut précisément, dès ses débuts littéraires, le problème qui devait le préoccuper pendant toute sa carrière.

Dans ces circonstances agréables, James passa ses années d'apprentissage, se consacrant entièrement à ses nouvelles et à la critique. Mais il avait la nostalgie de l'Europe, qu'il voyait toujours à travers ses impressions de jeunesse. Il voulut les renouveler, voir l'Europe avec les yeux d'un homme plus mûr. En 1869 il y revint.

1. *Ibid.*

II. — L'EUROPE : LA COMÉDIE-FRANCAISE

Constantly... one has the feeling that the French actors are better than the pieces which they play.

MATTHEW ARNOLD.

IV

Henry James avait vingt-six ans quand, au mois de mars 1869, il débarqua, au petit jour, à Liverpool par un matin à coups de vent, nuageux, anglais jusqu'à l'écrasement (1). C'était un nouveau et important début, et, pendant un an, il voyagea beaucoup, tirant de ses impressions et de ses observations des idées pour beaucoup de ses futures histoires. De Londres il se rendit en différentes parties de l'Angleterre. Il visita Oxford et Cambridge, vit les cathédrales anglaises les plus importantes. Il alla en Suisse, puis vers la fin de l'année fit son premier voyage en Italie, s'attardant un peu à Rome. Il retourna en Amérique en avril, après un autre séjour à Londres au début de l'année 1870.

« Je ne vois personne d'intéressant et même je dois dire que je ne vois personne avec qui causer », écrivit-il chez lui au cours de son trajet solitaire à travers l'Italie. Il fallait donc trouver un moyen de passer le temps pendant ces longues soirées dans les villes étrangères, et quoi de mieux que le théâtre ? Quelques années plus tard, dans un article sur le théâtre à Londres, écrit pour *The Galaxy* (2), James avoua

1. *The Middle Years*, p. 4.

2. mai 1877.

que c'était là son divertissement habituel. Seul, on se dirige naturellement vers le théâtre ; et d'autre part, le théâtre ne lui montrait-il pas, de la façon la plus évidente et vivante, les mœurs et coutumes des pays où il se trouvait ? Pendant une semaine à Pérouse, dans un de ses voyages en Italie, on aurait pu le voir tous les soirs, installé dans un fauteuil d'orchestre à vingt-deux soldi, s'intéressant au « didacticisme curieux » d'*Amore senza Stima*, de *Severità e Debolezza*, de *La Società Equivoca* et d'autres spécimens de la comédie italienne alors en vogue, le dernier mentionné étant d'ailleurs la traduction de la pièce de Dumas fils, *Le Demi-Monde*. « Après une semaine passée ainsi, comment ne pas apprendre à vivre comme les habitants de Pérouse, sinon parmi eux ? », écrivit James dans son agréable petit livre de voyages, *Italian Hours* (1).

En mai 1872 il revint en Europe, chargé cette fois d'écrire des esquisses d'outre-mer pour la *Nation*. Il parcourut l'Angleterre, la Suisse, le nord de l'Italie et la Bavière. A l'automne, il s'installa à Paris, où il avait un ami intime, James Russell Lowell. A cette époque il devint un habitué de la Comédie-Française, qu'il admira toute sa vie. Le matin, il travaillait ; l'après-midi, il faisait de longues promenades avec Lowell, et invariablement, le soir, tous deux se rendaient au Théâtre-Français. Il avait antérieurement reçu sa première impression sur ce théâtre, et il y revenait toujours avec plus d'enthousiasme. Sa première soirée passée dans la « Maison de Molière » fut inoubliable, suscitant en lui mille problèmes intéressants et impressions subtiles (2). Ce qui le frappait le plus, c'était qu'ici se trouvait l'école du goût. Il lui sembla que l'éducation de son goût dramatique commença le soir où il vit Coquelin — le même Coquelin au nez retroussé qui fréquentait jadis les pâtisseries de Boulogne — jouer un rôle, quoique petit, dans *Lions et Renards*. Cela lui

1. p. 238.

2. « Coquelin », dans *The Century Magazine*, janvier 1887.

ouvrit une porte nouvelle, et il put, à l'avenir, passer aussi souvent que possible dans un monde délicieusement artistique. Pendant ces premières soirées au théâtre de la rue de Richelieu, il trouvait que tout le monde jouait également bien. La perfection de l'ensemble l'éblouissait, car même la mise en scène lui paraissait sans défaut.

Il exprima son enthousiasme dans un des premiers articles qu'il envoya à *The Nation*. « L'étranger, écrivit-il, quitte le théâtre ardemment gallomane » (1). D'après lui, les dramaturges français n'avaient plus rien à apprendre ; une bonne pièce française était une œuvre d'art. James exprimait pour la première fois la conviction qu'il affirma maintes et maintes fois par la suite — une pièce anglaise paraissait maladroite, faible, et « violemment, sans espoir, irresponsable ». Les habitués du théâtre anglais contemporain feraient bien de parler de la Comédie avec respect... on y trouvait un genre de détails « que sur la scène anglaise non seulement on ne trouvait, mais on ne cherchait même pas ». « Depuis quelque deux mois, écrivit le correspondant de la *Nation*, j'ai maintes fois, de mon fauteuil d'orchestre, à l'éblouissante, impitoyable, lumière de la rampe, vu la mise en jeu d'un grand nombre de mes anciennes théories avec une netteté nouvelle ».

Le Théâtre-Français était une institution austère et vénérable, où les traditions avaient eu liberté de s'accumuler. Elles constituaient l'atmosphère, l'ambiance même ; dès le lever du grand rideau, on sentait leur influence dominante. Ce n'était pas comme sur les autres scènes. Il y avait là une perfection toute particulière, quelque chose de consacré, d'historique, d'académique. On suivait la représentation dans une sorte d'extase tranquille. James n'avait jamais rien vu de si clair, harmonieux, artistique et complet. Le théâtre anglais ne connaissait point de ces fines nuances dramatiques.

1. Le 9 janvier 1873. Article sans signature, dans *The Nation*.

Ici, on voyait qu'il n'y avait réellement pas de limite à la recherche de la perfection ; l'acte banal d'un domestique posant un chapeau sur une chaise pouvait donner lieu à un jeu de scène suggestif, intéressant. C'était « un monde idéal exemplaire », ayant réussi à atteindre beaucoup des félicités qui manquent dans le nôtre (1).

Rien n'aurait pu l'amener à manquer le lever du rideau ; son diner n'était jamais assez vite avalé, quand il voulait voir M^{me} Nathalie dans la charmante comédie d'Octave Feuillet, *Le Village*. Il était même presque sûr de trouver « une salubrité mystique dans l'air pestilentiel » (2). Même dans une institution aussi excellente, il commença, il est vrai, de découvrir, plus tard, des défauts et des irrégularités. Les acteurs n'en étaient pas moins incomparablement supérieurs à tous ceux qu'il avait vus jusque-là. Son esprit critique ne pouvait donc faire autrement que de sommeiller pendant longtemps. Il était tout à fait heureux quand il se glissait dans son inconfortable fauteuil d'orchestre et se remémorait l'histoire de cette grande salle obscure (3), les grands événements qui s'étaient passés là ; combien l'atmosphère était riche d'association d'idées ! S'il n'avait jamais vu Rachel, c'était tout de même une consolation de se rappeler que ces rampes avaient illuminé ses meilleurs moments, et que l'écho de sa voix superbe dormait encore sous ce dôme sombre.

James vit l'*Aventurière* d'Augier, la première soirée qu'il passa à la Comédie, et il ne l'oublia jamais (4). Il en tira l'inspiration de sa nouvelle *The Siege of London*, et il en parle plusieurs fois dans d'autres nouvelles et romans. Regnier interprétait Don Annibal ; James trouva son jeu exquis. Il se souvint toujours de la scène d'ivrognerie, jouée par

1. *French Poets and Novelists*, p. 321.

2. *Ibid.*, p. 324.

3. *Ibid.*, p. 325.

4. *Ibid.*, p. 232.

Bressant et Regnier, comme d'une des choses les plus parfaites qu'il eût jamais vues au théâtre, à tel point qu'il y pensa, probablement, plus tard, en écrivant *Guy Domville*. Mme Plessy, l'héroïne, enlevait le rôle de haute main, et, de fait, beaucoup furent d'avis que c'était là son meilleur, quoique James la préférât dans d'autres pièces, lui donnant plus l'occasion de montrer son sens du comique.

Une nuit de septembre en particulier resta toujours dans sa mémoire. Il avait été voir *Jean Dacier*, tragédie en quatre actes, en vers, de Thomond. Quand il sortit, il était trop ému pour aller se coucher ; il revécut la pièce et dut se promener pour calmer son émotion. Il arriva Place de la Concorde, en fit plusieurs fois le tour, puis parcourut les rues, très tard dans la nuit, jusqu'à ce que son agitation l'eût quitté. C'était le jeu de Coquelin dans le rôle du héros qui lui avait produit cet effet, et « aucun hommage à la puissance de l'acteur ne pouvait être plus entier et plus spontané ». Ce fut une des soirées les plus mémorables qu'il passa au théâtre (1).

Son goût pour la Comédie-Française n'était égalé que par son appréciation du critique dramatique français, Francisque Sarcey ; religieusement James lisait son feuilleton dans *Le Temps*. Le dimanche soir, il dînait avec Lowell, et, beaucoup plus tard, il ne put jamais traverser la Seine sans se rappeler « l'éclat vacillant et mouillé de la myriade de réverbères, le glissement rapide et poli du fleuve, le Louvre grandissant superbe dans l'obscurité, et la sensation de plonger dans un Paris plus compact encore avec *Le Temps* et M. Sarcey » dans sa poche (2). M. Sarcey lui enseigna beaucoup de formules de théâtre, et parmi elles les théories fausses de l'école dramatique française de Scribe et de Sardou, comme nous le verrons un peu plus tard.

1. « Coquelin », dans *The Century Magazine*, janvier 1887.

2. *Essays in London and Elsewhere*, p. 54.

V

En 1873, il voyagea de nouveau en Italie. Au début de l'année suivante, il était à Florence, où il demeura Piazza Santa Maria Novella et travailla à son premier roman important, *Roderick Hudson*. Pendant ce voyage, il vit plusieurs pièces et se forma une opinion sur le théâtre italien. A Rome, il nota dans son journal, le 9 avril 1873, qu'il avait vu au Teatro Valle une comédie de Goldoni, en dialecte Vénitien. Il ne put comprendre la pièce qu'à moitié ; mais ce fut assez pour s'assurer que « malgré son humaine ironie, c'était inférieur à Molière » (1). Le jeu des acteurs était excellent, large, libre et naturel ; le dialogue « avait plus d'aisance que la vie même ». Mais cela manquait de finesse, « de cette nuance dans la nuance à laquelle seule se reconnaît réellement l'art », Les Vénitiens avaient un entrain merveilleux ; moins que les Français encore semblaient-ils réciter... Certaines femmes — laides, aux mains rouges, aux vêtements minables — avaient un don extraordinaire d'expression ; elles semblaient inventer joyeusement au fur et à mesure que se déroulait la pièce.

Pendant une autre soirée à Rome, à l'Apollo, James vit Ernest Rossi dans *Othello*. Le théâtre était très beau et les loges tellement grandes qu'on pouvait s'y promener ; et, très curieux selon son habitude, James examina les spectateurs. La Princesse Marguerite était là — d'ailleurs, à quel théâtre n'allait-elle pas ? — (il nota le fait dans son journal) — et plusieurs autres princesses dans les loges voisines. Rossi fut tout à la fois très mauvais et très beau, « mauvais quand il fallait de la discrétion et du goût, mais tout en éveil dans la passion » (2). James trouva la conception italienne

1. *Italian Hours*, p. 211.

2. *Ibid.*

d'*Othello* rudimentaire, n'exprimant point le côté moral du héros, sa profondeur, sa dignité... C'était un *Othello* constamment dans des colères. Saisissant Iago, il lui cognait plusieurs fois la tête contre le plancher, et après le lançait brutalement loin de lui. C'était extraordinairement bien joué, mais « cette interprétation brutale d'*Othello* et la délectation du public à ce spectacle étaient l'expression d'une émotion trop facile, et ayant d'autant moins de prix ».

VI

A l'automne de 1874, James, revint en Amérique, où il se trouva, pendant les douze mois qui suivirent, en face d'un problème extrêmement difficile. Comme beaucoup d'écrivains américains de son époque (et même d'aujourd'hui), il sentit le moment venu de choisir entre l'Europe et son pays natal (1). Il avait protesté contre l'habitude qu'avait le touriste américain de toujours comparer tout ce qu'il voyait en Europe aux modèles et précédents américains. Mais, maintenant, n'en faisait-il pas autant, en jugeant de l'Amérique d'après les seules valeurs européennes ? Quand il alla au théâtre américain, il se rendit encore mieux compte des imperfections. Il trouva que le grand public était très ignorant, tout en ayant très bon caractère. Les pièces étaient tirées surtout du théâtre des boulevards parisiens de la vieille école. Il vit *The Shaughraun* de Boucicault et *The Two Orphans* au Union Square Theatre. Il remarqua qu'il valait la peine de voir celle-ci rien que pour le plaisir qu'on éprouvait à sentir, assis confortablement à sa place, ce que valaient quelques vieux effets de théâtre tels que les réussissait le dramaturge français (qui connaissait son métier). Il n'en regretta

1. Voir vol. XIII, édition définitive, p. xix et aussi Matthew Josephson, *Portrait of the Artist as American*.

pas moins, à cette occasion, le déclin de « la saine vieille habitude de siffler » (1).

VII

Quand, finalement, James fit son choix en faveur de l'Europe et s'embarqua pour la France, où il devait s'établir, il pensait y trouver ce qui lui manquait en Amérique. Il partageait, en effet, l'opinion de Hawthorne, lequel disait « qu'aucun auteur, sans en avoir fait l'épreuve, ne pouvait concevoir la difficulté d'écrire un roman sur un pays où il n'y avait ni ombre, ni antiquité, ni mystère, ni pittoresque et sombre injustice, rien, en un mot, que prospérité banale, sous, un jour large et simple, comme c'est, heureusement, le cas de mon cher pays » (2). James avait appris à aimer la vie diverse de l'Europe, à respecter ses traditions ; il avait l'esprit trop fin et sensible pour se satisfaire d'un milieu tel que celui qu'il décrit dans *Washington Square*, *The Bostonians*, ou *The Europeans*.

A Paris, il prit un appartement au 29 de la rue de Luxembourg. Il rencontra Ivan Tourguéniev, et par son entremise fréquenta le salon de M^{me} Viardot. Il rencontra aussi Gustave Flaubert, Edmond de Goncourt, Alphonse Daudet, Guy de Maupassant et Emile Zola. Le thème constant de leurs conversations était « l'art, la forme, la manière » (3), et il reçut d'eux beaucoup d'idées qui plus tard l'aidèrent à développer son esthétique du roman. Mais il s'attacha surtout au brave Ivan Serguéitch, déraciné comme lui, mais resté aussi russe que James était américain.

Il écrivit une série de lettres pour le *New York Tribune*, et l'une des premières eut pour sujet le théâtre parisien (4).

1. *The Nation*, 11 mars 1875.

2. Préface à *Transformation*.

3. *Letters*, vol. I, p. 104.

4. Le 29 janvier 1876.

Elle le montre toujours auditeur assidu, assistant, par exemple, à un opéra-bouffe. Il note la vogue d'Offenbach, Lecoq, et Hervé, et exprime de l'intérêt pour l'œuvre de Sardou, non sans ajouter, d'ailleurs, la remarque, que ce dramaturge fait ses pièces comme l'on fait les puddings, d'après des recettes.

Mais il ne fut pas long à s'apercevoir que Paris, malgré ses attraits, ne convenait pas à son imagination américaine. C'est ce qu'il exprime dans une lettre d'Etretat à son frère William, dans l'été de 1876. « Mes dernières couches de résistance à la lassitude et à la satiété qui, depuis longtemps, me gagnaient davantage en ce qui regarde l'esprit français et son expression, sont tombées de moi comme se détache un vêtement. J'en ai fini pour toujours avec ces gens-là et suis en train de devenir anglais de toute pièce ». Quelque facile que s'écoulât sa vie à Paris, il en avait assez. Et qu'avait-il « eu », après tout ? « Pas mal de Boulevard et un américanisme de troisième ordre ? » Il ajoutait, néanmoins : « Je connais le Théâtre-Français par cœur » (1).

¹⁷⁷
¹⁵ 1. *Letters*, vol. I, p. 51.

3. — L'EUROPE : LES THÉÂTRES DE LONDRES.

...this may suit well enough with the French ; for as we, who are a more sullen people, come to be diverted at our plays, so they, who are of an airy and gay temper, come hither to make themselves more serious : and this I conceive to be one reason why comedies are more pleasing to us, and tragedies to them.

JOHN DRYDEN.

VIII

A la fin de la même année, il était de nouveau à Londres, dans une ville où les traditions étaient plus près des siennes et où il déploya une très grande activité. Il trouva, néanmoins, théâtre et public très médiocres, à côté de ceux de Paris.

Peu après son arrivée, il écrivit au *Galaxy* (1) une lettre où il disait qu'il était convaincu plus que jamais de la supériorité du théâtre français, que ses impressions sur le théâtre anglais étaient confirmées : la plupart des pièces étaient-elles autre chose que de mauvaises adaptations de pièces françaises — gardant les défauts de leur origine sans avoir les qualités traditionnelles de la scène anglaise ? Il admettait avoir abordé le théâtre anglais avec des préjugés parisiens. Il était tout à fait sûr que Sarcey jugerait la scène anglaise « complètement et irrémédiablement mauvaise, au-dessous de toute critique », et qu'il retournerait bien vite à Delaunay

1. « The London Theatres », mai 1877.

et à Sarah Bernhardt. « Le spectateur, écrit James, dont les sens sont accordés à l'aisance de ces harmonies parisiennes se sent à Londres dans un milieu où le théâtre ne peut, par la force même des choses, avoir une vie intense ». N'était-il pas vrai que le peuple était trop misérable pour connaître le théâtre, et les classes supérieures trop « respectables » pour le comprendre ? Dans un restaurant, il vit un Anglais alerter le patron parce qu'un humble touriste avait empoché le menu comme souvenir. Cet incident était typique des Anglais ; ils étaient trop moraux pour être comédiens : ils avaient une trop rigoureuse idée du devoir.

Et quelle cérémonie pour avoir une place, tandis qu'à Paris, avec huit francs, on avait un fauteuil à la Comédie ! Invariablement, il payait onze shillings à quelque agence dans une rue chère, et toujours il y avait de vieilles dames prenant des billets, leurs voitures splendides attendant à la porte. « Est-ce bien, cette pièce ? » demandait la vieille dame, invariablement. Et, invariablement, la réponse était : « On en dit beaucoup de bien, milady ».

Ayant ces premières impressions il n'est pas étonnant qu'à James le théâtre anglais ait semblé « un luxe social et non une nécessité artistique ». Il sentait chez ce public une faculté d'appréciation intellectuelle bien moindre que celle du public français, naturel et sympathique, tandis que l'autre était prisonnier de conventions et beaucoup moins fidèle.

Il critiquait surtout Henry Irving. A un étranger qui eût désiré savoir quel cas faire du théâtre anglais, James aurait dit : « Allez voir ce monsieur ; vous me direz après ce que vous pensez de lui. » La réponse attendue aurait été : « Je vois ce que vous voulez dire — la scène anglaise est descendue à un tel point de médiocrité que Mr Henry Irving domine de la tête tous ses camarades — Mr Henry Irving faisant figure de grand homme ! » Qu'un acteur pareil, si handicapé de culture comme de nature, pût avoir un tel succès, c'était une preuve frappante de l'état chaotique du goût général. Lorsqu'il

jouait Macbeth, Irving faisait ardemment désirer qu'il eût choisi quelque autre métier que celui de comédien ; même son visage n'était point dramatique. C'était celui d'un homme sédentaire, d'un ecclésiastique, d'un homme de loi, d'un écrivain, d'un aimable *gentleman* — tout sauf le visage d'un Hamlet ou d'un Othello (1).

Ellen Terry ne réussit pas non plus à plaire à James. Il la trouva, il est vrai, « pittoresque » ; elle était intelligente et vive ; elle ressemblait à une illustration préraphaélite dans un *magazine*. Elle avait toutes ces agréables qualités avec un défaut : elle n'était aucunement actrice (pour James du moins).

IX

Il avait fait le pèlerinage de tous les théâtres. Il avait assisté, quelques années auparavant, aux comédies de Mr Robertson dans « le cher petit » Prince of Wales Theatre, Tottenham Court Road ; il assistait maintenant, aussi consciencieusement, « à l'interminable procession des splendeurs shakespeareiennes de Mr Henry Irving au transcendant Lyceum » et « la création, qui semblait alors inépuisable, d'opéras par Gilbert et Sullivan » — mais rien de tout cela n'approchait de sa chère Comédie-Française (2). L'actrice qui lui fut la plus agréable à cette époque fut Mrs Kendal. Par ailleurs, il trouvait partout un manque déplorable de goût et de bons dramaturges, et un public incapable de discernement. Quant à lui, dans un mot envoyé à la *Nation* de New-York, il déclara :

1. Il est curieux que Henry Irving, parlant de lui-même, ait dit la même chose à Ellen Terry. Voir *Henry Irving*, de Gordon Craig, Londres, 1930, p. 66. Ellen Terry nota dans ses mémoires ces remarques d'Irving. « Il est étrange que j'aie atteint une telle réputation comme acteur, sans rien pour m'aider... Mes jambes, ma voix — tout était contre moi. Pour un acteur qui ne peut ni marcher, ni causer, et avec une figure comme la mienne je n'ai pas mal réussi. »

2. *The Middle Years*, pp. 48-49.

rait « le plus haut point de moralité pour une pièce est d'être très bien faite » (1).

Les compliments qu'il ne pouvait adresser aux actrices anglaises, il les garda pour une française, Sarah Bernhardt, qu'il mentionne à cette époque pour la première fois — bien que même pour elle son admiration ne fût pas toujours sans restriction. Quand il allait en visite à Paris, il s'installait à la Comédie pour la voir jouer dans *Andromaque*. Il trouvait qu'elle savait, elle, tout mettre en valeur. C'est ainsi qu'elle croisait ses bras minces et blancs et « soupirait, en accents argentins, ses vers douloureux » (2). Mieux que personne elle s'entendait à l'art du mouvement et des gestes.

Pourtant, il semble qu'il ait surtout admiré une actrice déjà âgée, et qui avait quitté la scène. C'était pour lui « la femme de premier plan à Londres ». Un jour, quand il était enfant, on l'avait emmené faire un tour en voiture, dans les environs de New-York. Il avait vu une dame passer à cheval, et se rappelait avoir entendu quelqu'un dire : « Mais c'est Fanny Kemble ! » Il avait maintenant fait sa connaissance. Il aimait le timbre si puissant de sa voix, son esprit, son charme. Il l'avait vue une fois à Rome, admirablement bien de sa personne, dans de superbes toilettes, roulant, toujours seule, dans sa haute voiture sous le beau soleil, passant près de la villa Borghèse et autour des collines du Pincio. Elle semblait « réanimer les vieux salons, rallumer les vieilles lampes, raccorder les vieux pianos ». Une fois, au théâtre, elle se retourna pour dire à James : « Oui, ils sont amusants ; mais ils n'ont pas encore commencé à comprendre à quel point ils pourraient l'être ». Il avait été entendre ses lectures de Shakespeare et ne pouvait oublier son Lear — la splendeur de son « *Howl, howl, howl* ». Elle alla avec lui au théâtre à différentes reprises : une fois pour voir *The Hunchback* où elle avait joué

1. Le 13 juin 1878.

2. *Portraits of Places*, Leipzig : Bernhard Tauchnitz, 1884, p. 99.

elle-même, des années auparavant. Cela la ramenait à son passé, à sa jeunesse, si différente, et aux esprits des morts — son père, Charles Kemble, Sir Thomas Clifford, James Sheridan Knowles lui-même, le Maître Walter, l'Hélène et le Modus disparus. « Il semblait que, dans la salle froide, à moitié vide, entendant leurs successeurs, ils les interrompissent de reproches muets — reproches qui paraissaient jaillir des profondeurs de son regard », et quand, enfin, elle se retourna vers James tout embarrassé, ce fut pour lui dire, à mi-voix, de façon tragique, inoubliable — « Comment avez-vous pu m'amener voir ça ? » (1).

James compta parmi ses amies une autre actrice très connue. Ce fut Mary Anderson, grande favorite à la scène en Angleterre comme en Amérique, au début de sa carrière. Elle et son mari restèrent, d'ailleurs, ses amis jusqu'à la fin de sa vie. Mary Anderson (M^{me} de Navarro) écrit qu'il était un charmant compagnon au théâtre (2). « Assis près de moi, il me glissait à l'oreille ses critiques. Vous voyez, sur la scène, ce gros vieux colonel, rubicond... eh bien, tout à l'heure, vous verrez, il est sûr de dire *Damn it, sir !*, et tout l'auditoire sera enchanté. Il finissait à peine sa phrase que, justement, le gros vieux colonel dit *Damn it, sir !*, et l'auditoire s'esclaffa, longuement, bruyamment. Il trouvait qu'en France et en Allemagne le public était moins facile... il était dans notre loge quand Beerbohm Tree joua Fagan, et ses commentaires étaient de très fines pointes, mordantes et bien lancées ».

Les dramaturges de cette époque désiraient fort que Mary Anderson interprêtât leurs pièces. W. S. Gilbert, et Wilkie Collins lui envoyèrent des comédies, et, à en juger par une petite histoire que James inscrivit dans son album (3) (histoire d'un auteur qui désire écrire une pièce pour la Grande

1. Essai sur Frances Anne Kemble dans *Essays in London*. Voir aussi *William Wetmore Story and his Friends*, vol. II, pp. 254-255, où James décrit la lecture d'une pièce de Story, Mrs Kemble y assistant.

2. D'un memorandum donné par M^{me} de Navarro à l'auteur.

3. *Letters*, vol. I, p. 329.

Actrice, mais, ayant tellement différé, ne trouve plus rien quand il prend la plume en main), lui aussi avait peut-être songé à écrire pour elle quelque chose. Toutefois, elle préférerait généralement jouer du Shakespeare, donnant comme raison que lui, du moins, « n'allait jamais aux répétitions et ne prenait jamais ses droits d'auteurs » (1).

Ce fut par l'entremise de James que Stevenson et Henley lui envoyèrent une pièce qu'elle n'eut jamais l'occasion de jouer. La lettre que James écrivit à ce sujet est très amusante, car elle montre que les deux auteurs, dont les noms furent plus tard si connus, avaient besoin d'être présentés en 1885. « Je désire tellement leur succès au théâtre, écrivait-il à Miss Anderson, que je serais heureux d'apprendre que leur pièce vous intéresse. Mr Henley est un journaliste accompli, un critique, un homme de lettres, et Mr Stevenson est l'auteur de *Treasure Island*, que vous avez peut-être lu — un charmant petit roman qu'on a vu entre les mains de tout le monde, cette année. Ils sont tous deux pleins d'idées, surtout d'idées sur le théâtre, connaissent bien la scène, et je les recommande favorablement à l'artiste à laquelle ils se croient capables d'offrir une occasion nouvelle » (2).

X

Le séjour de la troupe de la Comédie-Française à Londres en juin 1879 l'enthousiasma de nouveau. « Leur perfection artistique nous élève immensément au delà de l'atmosphère britannique », écrit-il à Grace Norton (3), ajoutant qu'il était invité à dîner avec un ou deux des acteurs « les plus distingués ». Plus tard, en cette même année, écrivant au sujet des

1. *Vide supra*, p. 41 (2).

2. D'une lettre inédite appartenant à M^{me} de Navarro. Voir appendice II.

3. *Letters*, vol. I, p. 70.

théâtres londoniens, il cita Matthew Arnold au sujet du théâtre britannique, « probablement le plus à dédaigner de toute l'Europe ». « La scène anglaise, écrit James, n'a probablement jamais été aussi mauvaise qu'aujourd'hui, et cependant on ne s'en est jamais tant occupé ». Toute la société londonienne lui semblait être remplie de gens férus de théâtre. A la scène, on se permettait des licences que jamais les Français n'auraient tolérées, car ceux-ci redoutaient — ce qui est très naturel chez un peuple artiste — de mal user de la source de leur plus grand plaisir. Il ne peut, écrit James (1), y avoir d'école d'acteurs sérieuse sans une littérature dramatique pour la soutenir : ces deux facteurs sont « une inspiration et un encouragement réciproques ». Si seulement quelqu'un pouvait sortir de la foule pour soulever les valeurs anglaises, pour sauver le théâtre anglais ! Mais qui pouvait faire cela — qui serait le Dumas, l'Augier, le Sardou, anglais ?

Et alors il semble clair qu'il dut poursuivre sa pensée jusqu'au bout, se demander pourquoi celui qui remplirait ce rôle, ce ne serait pas le distingué Mr James, l'auteur de *Daisy Miller*, petite histoire qui se trouvait entre les mains de tout le monde, tellement à la mode que les grands magasins affichèrent des chapeaux à la Daisy Miller et qu'on donnait le surnom de Daisy à chaque jolie petite Américaine à l'air un peu « flirt », qui traversait l'Océan. James avait acquis avec le temps un sentiment de confiance et de sécurité, né d'une connaissance profonde de son métier. Il est vrai qu'il y était parvenu plus tard que d'autres (il avait presque quarante ans), mais il sentait vivement qu'il était à la veille, de belles créations. Pourquoi ne pourrait-il pas essayer de faire quelque chose pour le théâtre anglais ?

Il exprima cette intention dans une lettre, de ton badin, à William James, le 1^{er} mai 1878 (2). L'occasion en était la nouvelle de la réussite d'une pièce de son ami Howells. « De-

1. *The Nation*, 12 juin.

2. *Letters*, vol. I, p. 60.

puis longtemps, j'ai l'intention la plus sérieuse et nette de commencer à écrire des pièces de théâtre et le plus tôt possible... Je vais étonner le monde ! Mon examen du théâtre français va porter fruit. Je connais à fond Dumas, Augier, Sardou... je sais tout ce qu'ils savent, et beaucoup plus encore. Pour parler sérieusement, j'ai une foule d'idées à ce sujet et, quelquefois, je me sens tenté de me retirer dans quelque village, propice aux économies, pour douze mois ; là, grâce à mon peu de dépenses courantes, j'aurais le loisir de les développer. Même, si je pouvais seulement trouver metteur en scène ou éditeur suffisamment dévoué pour croire en mes idées et me faire des avances pécuniaires pendant une telle période, je pourrais, après, m'engager par contrat signé de mon propre sang, à le rembourser généreusement. Mais je n'en serai pas réduit là, je n'aurai pas à dépendre de pareil soutien » (1).

Cette lettre ne manque pas de sérieux. Il se pouvait que James ne dût pas étonner le monde ; mais ce dont il se sentait sûr c'était d'avoir appris le secret du théâtre. Jamais il ne se rendit compte pleinement que connaître les trucs de la scène, la technique, la forme, ne constituait pas la compréhension entière du drame. Ce qu'il ne comprenait pas, c'est qu'une pièce est un organisme, ne peut être créée morceau par morceau, artificiellement — en somme, que, si Sardou faisait des pièces comme on fait des puddings, ce n'était pas seulement parce qu'il avait appris la recette.

XI

Ce serait, toutefois, laisser une impression fausse en parlant des expériences théâtrales de James que de faire croire

1. Voir aussi la lettre de James à Howells (*Letters*, vol. I, p. 73) « Heureux mortel qui va avoir ses pièces sur la scène. C'est une émotion que je meurs d'envie de sentir, mais je n'ai pas encore fait le nécessaire. »

qu'il s'occupât toujours de théâtre. Sans doute y faisait-il une part dans sa vie quotidienne et continuait-il à nourrir des ambitions de dramaturge : il avait fait quelques essais, avait publié trois petites pièces, tâchait, à cette époque, de transformer *Daisy Miller* en drame. Mais les compositions narratives le retenaient davantage. C'était alors qu'il écrivait ses premiers romans, ceux surtout qui touchaient au monde international, années fertiles en somme, qui virent produire *Daisy Miller*, *The Europeans*, *Confidence*, *Washington Square*, *The Portrait of a Lady*, et des histoires courtes comme *Four Meetings*, *An International Episode*, et *The Madonna of the Future*.

On n'en trouve pas moins l'influence de la scène partout dans ses œuvres. Quand Roderick Hudson et Rowland Mallet visitaient Paris, s'ils passaient leurs journées au Louvre, leurs soirées étaient pour le théâtre, et toujours Roderick compare la valeur artistique du Titien et celle de M^{lle} Delaporte. Dans *Washington Square*, Catherine confie à Morris Townsend qu'elle avait pour le théâtre une passion secrète et non satisfaite. En le voyant, elle trouve que sa façon de parler est celle d'un jeune acteur tout près de la rampe, regardant l'auditoire et conscient de milliers de regards. Dans ce même livre, Mrs Penniman se délecte aussi du drame, et, quand elle doit débrouiller la situation entre Catherine et Townsend, elle ajoute « le zèle du souffleur à l'impatience de l'auditeur ». Elle fait l'impossible pour « lever le rideau ». Elle veut aussi jouer un rôle, être la confidente, remplacer le chœur, prononcer l'épilogue (1).

Dans *Four Meetings*, la malheureuse héroïne (qui va désirer toute sa vie faire un voyage en Europe) interroge le conteur de l'histoire.

« Tout le monde dit que le théâtre français est merveilleux. »

« Ah ! oui, le meilleur au monde. »

1. Vol. V, édition Macmillan, p. 54.

- « Vous y êtes allé très souvent ? »
 « La première fois que j'étais à Paris, tous les soirs. »
 « Tous les soirs ! » et elle ouvrit très grands ses yeux clairs (1).

Plus significative encore est une petite allégorie humoristique, *Benvolio*, écrite au moment où James confia ses ambitions dramatiques à William. Benvolio déploya « un talent latent, inattendu ; il se démontra capable d'écrire de la poésie dramatique et brillante ». Il trouve un jour un sujet dans une vieille chronique de famille chez la Comtesse et se complait dans ses tentatives de produire un chef d'œuvre... Il y dépense tout son génie, toute son imagination. « C'était ici une mission propre à ses facultés... l'étude de la chaude passion humaine, la création de riches tableaux dramatiques... sa pièce remporta un grand succès et la Comtesse elle-même joua l'héroïne » (2).

Benvolio est destiné à faire plus encore, à être salué sauveur du théâtre national. Au moment d'écrire sa seconde pièce, on le voit en train d'observer tous les gens autour de lui pour chercher des types qui pussent lui servir. La vie, ainsi vue, l'intéresse au plus haut point et, plusieurs nuits, la pensée des lauriers à conquérir dans la tradition de Molière l'empêche de dormir. D'autre part, à la première représentation tandis que son nom passe de bouche en bouche, de la rampe jusqu'au poulailier, bourré de petits bourgeois enthousiasmés, lui reste chez le Professeur pour discuter de l'Absolu et du Relatif, insouciant de son succès : il dédaigne ainsi le côté matériel du théâtre, tout comme Henry James (3).

Et maintenant James entrait dans la plénitude de sa force. Il avait eu une jeunesse sans but ferme et c'est après de longs détours qu'il avait débuté dans les lettres. Il devait encore rencontrer beaucoup de difficultés. Après 1880, ses

1. Vol. XXI, *ibid.*, p. 329.

2. Vol. XXIV, *ibid.*, p. 337.

3. *Ibid.*, pp. 338-344.

ambitions dramatiques se cristallisèrent. Des raisons très nettes déterminèrent sa décision finale d'écrire pour la scène. Avant de commencer, il avait mis, pour ainsi dire, dans la balance tous les éléments du problème, les avait soigneusement pesés, expérience qu'il rapporta dans un long roman traitant du théâtre. Une période de cinq à sept ans, pendant laquelle il essaya en vain la forme dramatique, devait interrompre sa carrière de romancier méticuleux.

CHAPITRE II

Les débuts

The man who pretends to the drama
has more to learn... than any other pre-
tender.

HENRY JAMES.

I

Les premiers essais de Henry James comme auteur dramatique furent hésitants — comme si cette forme littéraire lui faisait peur. Pendant sa jeunesse, il écrivit trois courtes pièces, qu'il publia ensuite dans des revues. Dans la bibliographie de Mr Leroy Phillips, elles sont classées comme farces ; mais ce sous-titre ne leur avait pas été donné lors de leur première publication. Elles semblent avoir été présentées en tout sérieux, comme piécettes ou comédiettas, et les sentiments, non plus que le dialogue, ne révélaient ombre d'intention de farce ni d'humour.

Ce fut d'abord *Pyramus and Thisbe*, dans *The Galaxy* (d'avril 1869), simple dialogue entre une jeune fille, professeur de musique, et un journaliste qui habitent des chambres voisines et découvrent rapidement avoir tant des choses en commun que Pyrame finit par demander la main de Thisbé, laquelle la lui accorde. Au *Balloon Post* (revue publiée à l'occasion d'une foire française tenue à Boston pour venir en aide aux sans abris de France) James envoya, le 12 avril

1871, *Still Waters*. Il y raconte l'amour de son héros, Horace, pour une héroïne d'ailleurs insipide, Emma, qui, elle, s'est éprise d'un autre, Félix. C'est une petite « étude » de désintéressement, Horace faisant connaître à Félix, trop aveugle pour le voir, l'amour d'Emma, et, par ce geste même, révélant à celle-ci sa propre passion pour elle. La violente sortie d'Horace contre Félix est typique de ce qu'avait alors de juvénile l'inspiration dramatique de James.

Je veux dire qu'il s'est passé ici quelque chose à faire gémir des anges ! Je veux dire que la plus charmante des jeune filles a versé toutes les larmes de ses yeux pour la plus obtuse des brutes ! Je veux dire que l'Amour a allumé les feux sacrés de son autel sous votre nez même et que la pâle vestale a répandu en vain, son encens ambrosiaque (1) dans l'air même que vous respirez. N'est-il pas, cet air, doucement, exquisement, embaumé de ses violettes vapeurs ? Le zéphyr du soir n'est-il pas parfumé de soupirs de jeune fille ? Les vagues, en se brisant, ne murmurent-elles pas qu'un cœur aussi se brise ? Votre joue ne s'empourpre-t-elle pas à mes paroles ? Où sont vos esprits, votre bon sens, votre honneur d'homme ? J'avoue que je ne puis plus y tenir. La commune pitié crie justice ! Aucune parole de moi ne peut vous changer, transformer un tronc d'arbre en amant. Je ne parle pas pour vous, mais pour elle ; ou bien, quand elle paraîtra, tombez à genoux devant elle, ou bien disparaissez à l'instant, sans lui parler, sans la revoir, sans lui imposer encore la conscience de votre colossale ingratitude.

La troisième œuvre dramatique écrite pendant cette période est plus ambitieuse : elle comporte quinze scènes, que publia l'*Atlantic Monthly* en janvier 1872. Dans *A Change of Heart* Henry James essaya de raconter l'histoire d'une pupille récalcitrante, tombée amoureuse d'un aventurier. Maigre, elle refuse les conseils de son tuteur et veut à tout prix épouser son soupirant. Le tuteur alors, apprend par une employée de la maison (elle-même délaissée par cet aventu-

1. *Sic* « scattered her ambrosial incense ».

rier) quelle sorte d'homme il est. Mais, révolté de l'entêtement de sa pupille il refuse de profiter de ce moyen de prouver qu'il a raison. Il lui permet de se marier, et d'être malheureuse. Le monologue de la domestique fera, je crois, saisir l'esprit de la pièce :

J'étais prête à beaucoup supporter mais pas ceci ! O vie — tu es dure ! Il y a six mois je me figurais que la dernière humiliation était de devenir domestique à gages — que suis-je de plus ? Mais je crois réellement que la pire de toutes les humiliations est simplement d'être femme ; celle-là comprend toutes les autres. Ecouter, croire, avoir confiance comme une femme ! C'est dommage que je n'aie pas pu jouir au moins de cela. Une voix sur la véranda ? Oui, c'est Mr. Staveley. Non, malgré tout, il existe sur terre des hommes droits aussi bien que des hommes faux, et la femme à qui celui-ci s'adresserait n'aurait point à en souffrir.

II

Bien que c'eût été la muse dramatique qu'il avait invoquée tout d'abord, Henry James passa quinze ans à écrire des romans avant de revenir à elle. Cette fois, il était plus confiant. Des années de fréquentation du théâtre lui avaient donné maintes théories et abondance de formules qu'il considérait comme indispensables et dont il lui fallait absolument se rendre maître pour devenir bon dramaturge. James fit sa seconde incursion au théâtre, brève du reste, peu après 1880, lorsqu'il était déjà figure connue dans la société de Londres. C'était du temps, en effet, où les gens se retournaient volontiers pour admirer l'Américain à la longue barbe soyeuse, d'un marron vaguement foncé, lui donnant, aux yeux de quelques-uns, l'apparence d'un capitaine de navire, sous « la bonne Reine Elisabeth » (1). Cependant, ce

1. Voir Rebecca West, *Henry James*, p. 47.

personnage calme et imposant, partout à son aise, partout commandant le respect, subissait alors une crise. Il découvrait peu à peu que le public avait oublié son œuvre, que sa popularité avait été passagère, et que son auditoire diminuait; en somme, on écoutait Mr James, mais on ne le lisait plus. C'est alors que les revues commencèrent à garder ses manuscrits pendant des semaines et des mois. On semblait le condamner au silence (1).

Lorsqu'il fit cette découverte, au commencement de 1880 il retourna en Amérique, après une absence de six ans. Il eut plaisir à se voir reçu comme un auteur populaire et, pendant l'hiver 1881-1882, passa plusieurs mois agréables à Boston, à New-York, et à Washington. La mort de sa mère, en février 1882, fut peut-être la plus grande tristesse qu'il connut de sa vie (2). Pendant quelques mois, il s'attarda en Amérique, restant auprès de son père, jusqu'à son départ pour l'Angleterre, en mai de cette même année.

Pendant son séjour à New-York, il fut chargé par les directeurs du Madison Square Theatre de préparer une version dramatique de *Daisy Miller*. Il entreprit ce travail avec la théorie arrêtée qu'une pièce doit suivre des règles immuables. Déjà, avant trente ans, dans une critique du *Chastelard* (3) de Swinburne, il avait dit qu'une œuvre dramatique sans ossature est une monstruosité. Il était relativement facile d'écrire de la poésie énergique (du moins cela semblait tel à sa jeunesse), mais très malaisé d'écrire une bonne pièce — vérité dont il eut plus d'une occasion de se rendre compte. Il avait été fort éloquent pour condamner la méthode dramatique de Swinburne. « Qu'il parle tant qu'il voudra et jette la poésie autour de lui par poignées ; plus il y en a, mieux cela vaut, mais que la pièce ne languisse pas, pas de halte dans l'histoire. » Et encore : « Chastelard, en vingt passages différents, déclame,

1. *Letters*, vol. I, p. 135.

2. *Letters*, vol. I, p. 82.

3. *The Nation*, le 18 janvier 1866.

en vers fleuris et éloquents, des variations sur les enivrantes beautés de sa maîtresse — mais, en attendant, la pièce n'avance pas. »

Il fut plus éloquent encore dix années après, dans une critique de la *Queen Mary* de Tennyson (1). « La forme dramatique », écrit-il, « me semble, de toutes les formes littéraires, vraiment la plus noble. Je la goûte si extrêmement que j'hésite à en faire des louanges, de peur de tourner au dithyrambe. » Pour être réellement noble, insista-t-il, une pièce doit vivre par elle-même ; entre un drame réussi et un qui ne l'est pas, l'abîme est beaucoup plus grand que dans tout autre domaine. Une suite de tirades avec des noms propres comme en tête, une série de dialogues coupée en actes et scènes, ne constituent pas une pièce, même quand les tirades sont très adroites et le dialogue hérissé de « pointes ». Non, le drame est beaucoup plus que tout cela ; plus que toute autre œuvre d'art littéraire, il a besoin d'une ossature puissante. L'artiste doit « combiner, arranger, intercaler, éliminer, faire le menuisier avec une habileté qui s'étend à tout... (2) »

Le drame en cinq actes, ajoute James « qu'il soit sérieux ou plaisant, poétique ou prosaïque, ressemble à une boîte de dimensions fixes et de matières rigide, dans laquelle toute une masse de choses précieuses doivent être emballées. C'est un problème d'ingéniosité, et un problème des plus intéressants. Ces choses précieuses semblent ne pouvoir absolument pas être contenues dans la boîte ; mais l'artiste a la certitude qu'avec de la patience et de l'habileté, il peut faire pour chacune une place sans rien écorner, écraser, chiffonner, ni endommager. Le faux dramaturge fait sauter les parois de la boîte ou fait les quatre cents coups avec le contenu ; le

1. *The Galaxy*, septembre 1875.

2. Presque quarante ans après, James fut encore du même avis ; néanmoins il a appliqué ces théories dans le roman avec succès. Voir chapitre IX.

véritable s'agenouille, fait son paquetage en tâtonnant. D'abord ceci, ensuite cela, de cette façon, puis d'une autre. Il perd sa bonne humeur mais garde son idéal et enfin se relève triomphant, ayant emballé son coffre de la seule façon mathématiquement juste. Sa boîte se ferme parfaitement et un tour de clef suffit pour la serrure. Entre un objet et un autre il n'y a pas place pour une pointe de canif. Bien réussir suivant quelques lois sévères, voilà toujours le plus haut idéal de l'homme fort. »

Telle était bien nettement, malgré l'apparente exagération, l'opinion de Henry James. Le drame constituait pour lui un problème mathématique, devant être résolu suivant des règles rigides — plus tard il prit l'habitude de l'appeler une « camisole de force ». Il ne concevait une pièce que sur le modèle de la française « bien faite », avec limitation, concentration, et intensité en conséquence. Qu'une pièce fût plus que les combinaisons d'une adresse diabolique, lui échappait. Il ne semble pas avoir réfléchi à la façon dont Shakespeare traite un sujet ; et pourtant quelques années avant sa mort, dans une préface à *The Tempest* (1), il fit la remarque « qu'il [Shakespeare] nous indique comme nul autre le rapport entre style et pensée, manière et motif — sujet sur lequel nous entendons prononcer, à droite et à gauche, tant d'inepties. » Le style et la pensée, la manière et le motif ! Pour lui, l'intensité de Racine, la manière serrée de traiter le sujet, était la chose principale dans une pièce. A ses yeux le drame constituait un moule dans lequel il s'agissait de faire entrer le sujet. En séparant ainsi la forme de son contenu, il a commis non seulement dans ses pièces mais, une ou deux fois, dans la rédaction de ses derniers romans, une erreur qui explique d'une part l'ossature excellente de *The Awkward Age* et *The Sacred Fount* mais aussi la faiblesse de ces ouvrages en tant que récits.

1. Edition renaissance, vol. XVI.

Dans toutes ses critiques dramatiques, dans ses romans lorsqu'il parle du théâtre, dans sa longue discussion de la *Tragic Muse*, toujours on trouve James fidèle à ses premières théories sur le drame. C'est ainsi qu'il reproche aux pièces d'Alfred de Musset de manquer d'ossature, de sentir l'amateur (1), qu'il fait le remarque que les petites comédies de Théophile Gauthier ne sont pas de l'espèce goûtée par les directeurs de théâtre — qu'elles frappent plutôt par leur couleur que par leur construction et sont des chefs-d'œuvre de style plutôt que de situations (2). Dans sa critique de *Queen Mary*, il est convaincu que Tennyson n'a guère pesé les règles du drame. Comparée à la *Marie Tudor* de Victor Hugo, cette pièce a de grands défauts. Celle de Hugo est, malgré toutes ses horreurs, un vrai drame cependant, et qui atteint son but. « C'est un drame moulé et proportionné, écrit James, en vue d'atteindre un but scénique défini — jamais il n'y a d'hésitation. Le lire tout de suite après *Queen Mary* fait ressortir ses mérites aussi bien que ses défauts ; et, si la comparaison vous fait apprécier avec double satisfaction l'atmosphère moralement plus claire de l'œuvre anglaise, elle vous fait penser aussi avec quelque gratitude que la tradition dramatique de notre ère n'est pas demeurée uniquement entre des mains anglaises » (3). Et ce sont les mêmes critiques que James formulera, sur Tennyson encore, dans un article sur *Harold*, où il le décrit comme « un écrivain connu de la Renommée principalement par des drames sans intrigue et des dialogues qui ne portent pas... Mr Tennyson n'a point la touche du dramaturge » (4).

James fut un classique. Le drame de l'époque n'aurait pu trouver critique plus intransigeant.

1. *French Poets and Novelists*, p. 27.

2. *Ibid.*, p. 53.

3. *The Galaxy*, septembre 1875.

4. *The Nation*, le 18 janvier 1877.

III

La version dramatique de *Daisy Miller* fut présentée aux directeurs du Madison Square Theatre, mais non jouée (1). Le 5 juin 1882, il écrit à son amie Mrs John L. Gardner : « Je pense encore avec une extraordinaire tendresse à ces deux jolies petites soirées où je vous fis lecture de ma pièce. Elles font un tableau charmant dans ma mémoire, et tout ce qu'il y a en moi de plus *raffiné* s'allie à ce souvenir. Versez une larme, une toute petite larme (comme doivent être vos larmes, petites mais merveilleusement formées, comme des perles), sur le fait qu'après tout, mon drame ne sera pas présenté à New-York — pas pour le moment du moins. Il n'est pas impossible qu'il voie le jour ici. Je dois le lire aux gens du St. James's Theatre la semaine prochaine. *Je vous prie de ne pas en parler* » (2).

La pièce ne vit pas non plus le jour sur la scène de Londres et Henry James la publia aussitôt — ce qui n'était pas l'usage, à l'époque, en Angleterre ni aux Etats-Unis. Sa première édition réservée aux amis, parut à Boston en 1882. Ensuite, la pièce parut dans l'*Atlantic Monthly* d'avril, mai et juin 1883, et fut présentée en librairie à Boston par la « James R. Osgood Company » vers la fin de la même année.

1. Les directeurs du Madison Square Theatre s'efforcèrent à cette époque d'encourager des pièces américaines. On ne sait pas ce qui s'est passé entre James et eux, mais il semble que Howells parle de *Daisy Miller* quand il écrit (*Life in Letters of William Dean Howells*, vol. I, p. 367). « Les gens de Madison Square ont acheté la version dramatique londonnienne de *A Foregone Conclusion* et m'ont demandé de la corriger. Jusqu'ici nous avons refusé de le faire gratuitement. Quand je vous reverrai, je vous conterai comment ces frères habiles m'ont amené malgré moi à suivre une route semée d'embûches et m'ont conduit à un piège semblable à celui qu'on vous a tendu pour votre pièce. Je commence vraiment à les admirer ; ce sont des maîtres filous. »

2. *Letters*, vol. I, p. 93.

IV

C'était assez agréable de discuter de la technique, de la forme d'une pièce, mais quand on essayait d'en écrire une, les difficultés se multipliaient. Henry James confia une fois à Mr Logan Pearsall Smith que jamais il ne s'y était mis sans avoir l'impression que mille diables lui sautaient dessus (1). Certainement il dut se sentir ainsi assailli lorsqu'il adaptait *Daisy Miller* pour la scène. Le texte révèle l'effort et la peine, ainsi que le désir de faire entrer à tout prix la fable dans les limites rigides que lui traçaient ses théories.

Daisy Miller : A Study fut publié d'abord en 1878 par Leslie Stephen, dans le *Cornhill Magazine*. La prose en était d'une clarté et d'une limpidité qui charma les premiers lecteurs comme elle devait charmer des générations successives, les personnages restant, de plus, toujours modernes. Combien de Daisy Miller viennent encore en Europe ! Peut-être ne choquent-elles plus, comme elle fit, les Européens et les Américains européens ; mais elles descendent des « transatlantiques » tout aussi fraîches, aussi éblouissantes de santé, aussi peu adaptées au vieux monde qu'à l'époque où Henry James découvrit l'Europe et écrivit : « C'est le manque absolu et incroyable de culture qui vous frappe chez le touriste américain courant » (2).

L'histoire, charmante, est celle d'une jolie jeune fille américaine qui, séjournant à Vevey avec sa mère et son jeune frère, à l'hôtel, y fait la connaissance d'un Américain du nom de Winterbourne. Elle accepte qu'il l'accompagne un après-midi pour visiter le château de Chillon. Quelques mois plus tard, Winterbourne la retrouve à Rome, où elle a été vue assez souvent en compagnie d'un Romain, Giovanelli, à

1. Renseignement donné à l'auteur par Mr Smith.

2. *Letters*, vol. I, p. 22.

l'horreur de toute la colonie américaine. Winterbourne rencontre Daisy avec Giovanelli au jardin du Pincio et, une autre fois, au Colisée, où ils visitaient les ruines, au clair de lune. Les chuchotements des Américains l'ayant déjà porté à la suspicion, il conclut qu'une jeune fille qui se promène avec un beau Romain au clair de lune n'est pas digne de son intérêt, et étouffe l'amour qu'il ressent pour elle. Daisy contracte la malaria et meurt. Et lui, se rendant compte de son erreur, reste désespéré devant la tombe de la jeune fille.

Des critiques avaient dit que la pauvre Daisy avait été sacrifiée parce qu'Henry James était incapable d'arriver à un dénouement sans faire mourir ses personnages (1) ; ils n'eurent point le même reproche à faire à la pièce. Dans celle-ci le sujet s'enrichit et de nouveaux caractères et de péripéties nouvelles, et le dernier acte veut laisser l'auditeur sur l'impression heureuse du mariage des héros. Mais l'auteur ne sortit point sans peine du mécanisme compliqué qu'il s'était imposé. Faute de moyens autres pour renseigner l'auditoire sur les faits, il ajouta monologues et longues et ennuyeuses tirades. Il inventa un autre jeune homme, Charles Reverdy, qu'il fit tomber amoureux de Daisy, créant ainsi un élément de conflit et un rival à Winterbourne. Du théâtre français il emprunta l'intrigante au passé louche — et, les Russes en fournissant, apparemment, de nombreux modèles, l'appela M^{me} de Katkoff. Dans la nouvelle, Eugenio, le guide, joue un rôle relativement petit ; dans la pièce, il devient l'escroc et le *deus ex machina*. Quant au pauvre simple Giovanelli, il paraît, lui aussi, comme un parasite cherchant à compromettre la riche jeune Américaine et à la forcer ainsi à l'épouser, machination dont Eugenio est responsable. Celui-ci, en des monologues pleins de perfidie, confie au public son but intéressé, exposant qu'il encouragera les bavardages sur le compte de Daisy et de Giovanelli pour les forcer à se

1. *The Nation*, décembre 1878.

marier : le Romain sera amené à le récompenser de sa peine par une bonne partie de l'ample fortune de Daisy. En même temps, Eugenio engage un second jeu avec M^{me} de Katkoff, pour essayer de détourner Winterbourne de la jeune fille.

Winterbourne et la Russe se sont connus jadis et Eugenio, possesseur de certaines lettres du temps où il était au service de M^{me} de Katkoff, veut la faire chanter. Elle se prête à son jeu, cherche à séduire Winterbourne, et lui fait délaisser Daisy.

Au troisième acte, ayant ainsi tout noué, James procède à tout dénouer. Il fait venir tous les personnages au même hôtel, et voici la situation dramatique qu'il invente : Daisy Miller est convalescente, après une grave attaque de malaria ; c'est le Carnaval, — de la rue montent des éclats de voix et de la musique. Quoique faible encore, la jeune fille veut sortir pour se distraire et oublier Winterbourne. Elle descend dans la foule avec Giovanelli. Mais bientôt celui-ci la ramène évanouie. A cette vue M^{me} de Katkoff se repent : elle révèle à Winterbourne qu'Eugenio est possesseur de lettres compromettantes. Celui-ci n'y attache point d'importance, ce qui fait échouer les projets d'Eugenio. Et la pièce se termine avec la promesse d'un prochain mariage entre Daisy et Winterbourne.

V

Quand nous comparons histoire et pièce, l'insuffisance de la version dramatique, du seul côté technique, ressort tout de suite. Au début de l'histoire, pendant que Winterbourne est à prendre le café devant l'hôtel de Vevey, le jeune frère de Daisy s'approche et lui demande un morceau de sucre. La jeune fille arrive et cause avec son frère.

« C'est un Américain », proclame Randolph, en indiquant Winterbourne.

Daisy ne prête pas attention à ce détail, mais, regardant l'enfant droit dans les yeux, lui dit : « Je pense que tu ferais mieux de te tenir tranquille. »

« Il sembla à Winterbourne, continue l'histoire, qu'il avait été, en quelque manière, présenté. Il se leva et lentement s'avança vers cette créature charmante... » (1).

A ce moment, dans la pièce, James met dans la bouche de Winterbourne cette phrase en aparté : « Il me semble avoir été, en quelques manière, présenté » (2), alors que le simple fait de se lever et s'approcher de la jeune fille aurait là pu suffire. Dans l'histoire, il réfléchissait : « A Genève, il le savait parfaitement, il n'était permis à un jeune homme d'entrer en conversation avec une jeune fille qu'en des circonstances qui se présentaient rarement ; mais ici à Vevey — quelles circonstances pouvaient être plus providentielles que celles-ci : une jolie Américaine vient au jardin et se plante devant vous » (3). Dans la pièce il a recours encore à un aparté pour faire part de cette idée à l'auditoire. « Accepte-t-elle de faire ma connaissance ainsi, ou non ? C'est un peu soudain et cela ne se pourrait pas à Genève — mais pourquoi alors est-elle venue se planter devant moi ? Elle est ravissante et, ma foi, je vais tenter ma chance » (4).

Autre comparaison entre le texte de la nouvelle et celui de la pièce :

Le jeune Randolph continua à fournir des renseignements sur sa famille. « Le nom de mon père est Ezra B. Miller. Mon père il n'est pas en Europe, lui ; il est dans un endroit meilleur que l'Europe. » Winterbourne, un moment, s'imagina que l'on avait appris à l'enfant à faire ainsi entendre que Mr. Miller avait été transporté dans la sphère des récompenses célestes. Mais Randolph ajouta aussitôt : « Mon père est à Schenectady. Il a une grosse affaire. Mon père est riche, vous pensez bien (5).

1. *Daisy Miller*, A Study, and other stories, Londres, 1879, p. 13.

2. *Daisy Miller*, A Comedy in three acts, Boston, 1883, p. 32.

3. *Vide supra* (1), p. 14.

4. *Vide supra* (2), p. 33.

5. *Vide supra* (1), p. 22.

Dans la version dramatique ce passage est ainsi transposé :

RANDOLPH. — Le nom de mon père est Ezra B. Miller. Il n'est pas en Europe. Mon père est dans un endroit meilleur que l'Europe.

WINTERBOURNE (*incertain*). — Ah ! tu as eu le malheur...

RANDOLPH. — Mon père est à Schenectady. Il mène une grosse affaire. Il est riche, vous pensez bien.

WINTERBOURNE (*à part*). — Ah ! à Schenectady ? — j'ai cru qu'il voulait dire au Paradis (1).

Est-il nécessaire de citer davantage de cette œuvre extrêmement naïve ? Il est évident que James s'y trouvait complètement perdu : il voulait, d'un ouvrage qui ne s'y prêtait pas, tirer une pièce, forme littéraire qui lui était (quoiqu'il ne s'en rendit point compte) tout à fait étrangère. Ses personnages semblent flotter dans le vague ; son intrigue ne tient à rien ; et la petite Daisy elle-même n'est qu'une ombre de la petite Daisy vivante, réelle, capricieuse, dont l'histoire commence au bord du Lac Léman et se termine dans un cimetière romain. L'aspect international de la nouvelle, l'analyse des Américains européanisés, l'humour plein de subtilité et de grâce, disparaissaient dans la pièce, laquelle est sans couleur et amuse seulement par la naïve et presque enfantine simplicité avec laquelle James aborde le théâtre. Il avait encore beaucoup à apprendre avant de créer une vraie pièce ; et, de fait, il apprit beaucoup. Les pièces qu'il écrivit plus tard furent tout autres. Mais il n'était, au fond, nullement dramaturge et des ennuis beaucoup plus pénibles que d'être refusé par les régisseurs l'attendaient.

VI

Au début de 1882, James écrivait encore, sur les pièces présentées à Londres, une lettre critique, qui parut, sans

1. *Vide supra* (2), p. 37.

signature, au mois d'août dans l'*Atlantic Monthly*. Il y disait à nouveau quelques-unes de ses premières impressions. Le jeu des Anglais n'est pas à son avis suffisamment étudié. « Il ne faudra pas seulement, écrit-il avec plus de conviction que jamais, la plus chaude des serre-chaudes *ad hoc* pour créer une école d'acteurs anglais qui rivalisent avec les Français — il faudra transformer la vie anglaise, le tempérament anglais, la langue anglaise ».

A la fin de l'année, après un tour de France (1), il revint à Londres, pour y apprendre la grave maladie de son père. Il s'embarqua aussitôt, mais arriva trop tard. Son frère William étant en Europe, le fardeau d'arranger les affaires de famille lui échut et le retint pendant plusieurs mois. Il aida sa sœur cadette Alice, qui était de mauvaise santé, à s'établir à Boston, obéissant ainsi au désir qu'elle avait de rester en Amérique, bien qu'il eût préféré qu'elle l'accompagnât en Europe. Même à ce moment, cependant, il trouva le temps d'écrire un peu, et envoya à l'*Atlantic Monthly* de mars 1883 une note sur Salvini, quand cet acteur vint en Amérique jouer du Shakespeare. « Notre théâtre, écrit-il, est dans un état de confusion inexprimable. Aux Etats-Unis notre goût n'est pas assez éclairé. La présence d'un artiste aussi grand et complet ne pourra que nous faire du bien » (2).

Ce fut, pour plus de vingt années, sa dernière visite en Amérique. Une fois à Londres, il reprit son ancienne façon de vivre, avec peut-être encore plus de goût pour écrire. Il se sentait de plus en plus anglais, participant à la vie et à la

1. Il écrit après ce voyage son livre bien connu *A Little Tour in France*.

2. James rencontra Salvini à Florence chez W. W. Story, le sculpteur américain. Il nous donne dans sa biographie de Story un joli portrait de l'acteur (*William Wetmore Story and His Friends*, vol. II, p. 328 *et seq.*) et nous raconte que Salvini croyait que Shakespeare eut l'intention d'abord de donner la scène de somnambulisme de Lady Macbeth à Macbeth lui-même. L'acteur ne voulait pas écouter d'autres idées à ce sujet, exprimant ainsi, remarque James, son désir inconscient de jouer cette scène lui-même.

tradition anglaises. Mais il se tenait quand même à l'écart du mouvement général. Lentement il découvrait que son art ne convenait pas à la plupart des gens. De plus en plus il se sentait seul, seul surtout quant à son art. La mort de Tourguéniev à Paris le priva d'un ami très cher, dont il évoqua la figure dans un article chaleureux de l'*Atlantic Montly*, en janvier 1884. Parlant de ce grand Russe, qui s'attachait à la réalité plus qu'à tout et trouvait que les histoires de James n'étaient pas tout à fait de la « nourriture pour les hommes », il exprima ce que l'on aurait pu dire de lui-même : « Quoique devenu cosmopolite, ses racines étaient restées fermement enfoncées dans la terre natale ». Le Paris où il revint, en 1884, n'était plus le même, maintenant qu'était disparu celui qu'il avait vu jouer aux charades chez M^{me} Viardot.

Il avait commencé *The Bostonians*, et s'en occupa pendant la plus grande partie de l'année. Alice James vint enfin en Angleterre, et Henry la soigna avec dévouement. Quant il se rendit auprès d'elle à Bournemouth pendant l'été de 1885, il rencontra Robert Louis Stevenson, et alors naquit cette amitié que leur correspondance reflète si fidèlement.

Il termina enfin *The Bostonians*, cette longue étude, très vivante avec ses tableaux intimes de ce Boston qu'il connaissait bien. Il s'occupa alors de la *Princess Casamassima*, livre remarquable rempli de gens étranges et de riches croquis de Londres. En le parcourant aujourd'hui, on a l'impression cependant que James emprunta quelques-uns de ses personnages plutôt à Thackeray et à Dickens qu'à son observation personnelle. Bien « jamesienne », d'autre part, est la passion du héros, Hyacinth Robinson, pour le théâtre. Quand il va, à Londres, entendre un mélodrame appelé *The Pearl of Paraguay*, on l'informe, écrit l'auteur, que « ce bourrage indigeste » est dans la bonne vieille tradition britannique (1) ; mais, venant de rentrer de France, il regarde le théâtre

1. Vol. X, édition Macmillan, p. 173.

anglais avec d'autres yeux. « Hyacinth ne s'intéressa pas beaucoup à la pièce, reprise inerte. Il avait été au Théâtre Français, et la tradition de cette maison lui était encore suffisamment présente à l'esprit pour qu'il trouvât toute autre manière d'interpréter la comédie : c'était un prétentieux jeu de cirque » (1).

La Comédie-Française paraîtra dans l'esprit de James plus que jamais l'institution par excellence. La petite histoire publiée en 1883, *The Siege of London*, naquit « d'une certaine agitation d'esprit », d'une « vive irritation d'humeur », ressenties, un soir de l'automne de 1877, en quittant le Théâtre Français après une représentation du *Demi-Monde*, ce chef-d'œuvre, qu'il n'entendait pas pour la première fois, mais dont un trait particulier lui avait à cette occasion paru insupportable. Il ne pouvait point admettre qu'Olivier de Jalin dénonçât M^{me} d'Ange. Dès la première scène, la pièce marchait vers ce but ; c'était la clef de voûte de l'action. La perfection même de l'acteur Delaunay, et de l'actrice, Croizette, le fit réagir comme s'il était témoin d'une scène odieuse. « C'est de ce *moralisme*, littéral et monstrueux, du peintre de la vie sophistiquée qu'est Dumas, et non de quoi que ce soit d'autre et de moins édifiant, qu'il faut prier Dieu d'être d'élevé ».

Discutant la pièce dans la préface écrite trente ans après cette soirée à la Comédie-Française, James explique comment il en arriva à l'idée de son histoire à la lumière de la conduite d'Olivier, du conflit pour celui-ci, « entre l'homme pour qui il a de l'affection et qu'il estime, et la femme qu'il a passionnément aimée mais jamais estimée, ni, maintenant, n'estime, et à l'égard de laquelle son ami est aveugle et, pense-t-il, par elle dupé. »

« Ne pourrait on concevoir, se dit-il alors, un Olivier de notre race, un Olivier tout à fait différent, amené à se deman-

1. Voi. XI, édition Macmillan, p. 135.

der comment, en de telles circonstances un homme qui serait réellement un *gentleman*, pris dans la même angoissante perplexité, agirait le plus naturellement ? » Ne pourrait-on pas montrer une situation identique dans les grandes lignes, ou analogue, tournant tout autrement ? « Loin-tains, hélas, bien lointains, ajoutait-il, et indiciblement regrettés les jours, ou plus exactement, les nuits, où l'on pouvait quitter le Français sous la magie de convictions aussi tendrement caressées et de si profonds et agitants problèmes » (1).

De cette soirée donc naquit *The Siege of London*. L'histoire débute au Théâtre Français même, où deux Américains se sont installés juste après que le solennel rideau est descendu, à la fin du premier acte de l'*Aventurière*. Dans cette salle, remise à neuf pendant le séjour de la troupe à Londres et où il n'y a qu'un auditoire de septembre, ils regardent autour d'eux. Rupert Waterville apprécie, comme James lui-même, les détails. A l'aide d'une lorgnette, délicatement jolie mais puissante, il remarque Nancy Beck, mieux connue sous le nom de Mrs Headway. C'est elle qui doit « faire le siège » de la haute société de Londres et réussir à y pénétrer. La scène du théâtre est décrite avec un plaisir évident. Les Américains montent le bel et froid escalier conduisant au foyer ; ils pénètrent dans le salon brillant de lumière, s'arrêtent devant le buste de Voltaire par Houdon, lequel se reflète dans une douzaine de glaces, jettent enfin sur Paris un coup d'œil, du balcon qui surplombe le Palais-Royal. Les feux de la ville font que cette tranquille soirée d'été ressemble à une révolution ou à un anniversaire. Il semble monter un murmure de voix, mêlé au cliquetis lent des sabots de chevaux et au roulement des fiacres que leurs cochers font zigzaguer sur la surface dure et lisse de la rue (2).

1. Vol. XIV, édition définitive, vide préface.

2. Vol. XIX, édition Macmillan, pp. 129, 133-134.

Mais ce n'est pas simplement dans des détails de ce genre que l'on voit l'influence de la Comédie-Française sur James. Waterville, nous dit-il, « avait vu le *Demi-Monde* quelques jours auparavant et entendu dire que l'*Aventurière* lui montrerait un traitement original du même sujet — exécution d'une femme sans scrupule qui tente de se pousser dans une famille honorable. Il lui semblait que, dans les deux cas, les personnes trop entreprenantes avaient mérité leur sort ; mais, il aurait souhaité que les représentants masculins de l'honorabilité eussent pu amener ce résultat avec un peu moins de mensonges. »

Un peu plus tard, Littlemore se trouve en face d'une situation analogue. Mais Nancy Beck, l'héroïne américaine, bien que divorcée maintes fois et essayant de se lancer dans la haute société anglaise, a bien peu en commun avec Suzanne d'Ange ou Donna Clorinde. L'Américain connaît son passé ; mais, à la différence d'Olivier, il ne la dénonce que lorsqu'il sait que cela ne changera pas sa position.

« Vous êtes dans la position d'Olivier de Jalin dans le *Demi-Monde* », fit remarquer Waterville.

« Dans le *Demi-monde* ? » Littlemore ne saisissait pas vite des allusions littéraires.

« Vous ne vous rappelez pas ? La pièce que nous avons vue à Paris. Ou comme Don Fabrice dans l'*Aventurière*. Une femme de mœurs douteuses essaie d'épouser un homme honorable, qui ne sait pas ; et ceux qui savent, interviennent et la repoussent. »

« Oui, je me souviens. Ils mentaient pas mal, les uns et les autres. »

« Ils empêchèrent le mariage, en tout cas, ce qui est la grande chose. »

« La grande chose, si on y tient. Un d'eux était l'ami intime de cet homme, l'autre était son fils. Demesne ne m'est rien. »

« C'est un très brave homme », dit Waterville.

« Allez lui parler alors. »

« Jouer le rôle d'Olivier de Jalin ? Oh ! je ne peux pas. Je ne suis pas Olivier. »

Nettement donc, James refuse d'aller aussi loin que Dumas ; il ne peut comprendre la conduite d'Olivier. C'est ainsi que, lui, laisse son héroïne épouser Sir Arthur Demesne ; et de Nancy Beck nous sommes même tentés d'admirer le courage et le ressort, le sens naturel de l'humour et jusqu'à l'effronterie, tout cela joint à ses amusantes vulgarités et crudités. Le monde dépeint est, au surplus, très différent de celui du *Demi-Monde*, et, par suite, aucun rapprochement ne peut être fait entre le passé « riche en couleur » de Nancy et celui de Suzanne d'Ange. Celle-ci, produit d'une société bien plus complexe, dresse ses plans avec tellement plus d'artifice que la fragile construction, atteinte en un seul point, s'effondre. Le milieu anglo-saxon de James, l'Olivier « de notre race », plutôt amusé par la situation, la regarde, avec bonne humeur et douceur, bien en face, en spectateur, et se retire, laissant les choses suivre leur cours. Mais, ici encore, l'analogie est mince, car l'Olivier américain n'a pas eu avec Nancy Beck de rapports intimes. De toute façon, l'histoire est, chez James, très simple. Pas de ficelles que tire l'auteur : s'il a pris, dans l'ensemble, modèle sur les pièces françaises, il en a, pour une fois laissé de côté tout le mécanisme de *trucs*. Les personnages qui connaissent le passé de Nancy Beck haussent les épaules et, intéressés et amusés tout à la fois, observent ses efforts pour pénétrer dans la meilleure société. Et tous ceux qui ont quelque soupçon de la carrière peu commune qu'elle a courue, de ses mariages et divorces sans nombre, (surtout la mère de Sir Arthur Demesne, qui s'oppose au mariage) agissent avec franchise, allant droit au fait. Il n'y a ni mensonges à la ronde ni subtils sous-entendus. Le tout est très léger, très gai, très amusant. James, ainsi qu'il l'admet lui-même, a tiré son sujet du théâtre français ; mais il l'a interprété d'une façon très personnelle. Sa variation sur le thème de Dumas est devenue un thème tout nouveau.

Ce n'était, d'ailleurs, pas la première allusion que, dans ses

nouvelles, James eût, en passant, fait aux choses du théâtre. Ainsi le héros de *Madame de Mauves* se trouvant à Saint-Germain, pense aller passer la soirée à Paris, dîner au Café Brébant et se rendre ensuite au Gymnase pour y entendre une pièce sur les devoirs d'un mari trompé. Dans *The Point of View*, M. Gustave Lajaune, membre de l'Académie Française, écrit chez lui, de Washington : « Nous sommes allés, un soir, au théâtre — la pièce était française (il n'y en a pas d'autres) ; mais l'interprétation, américaine — trop américaine : nous sommes sortis au milieu. Le manque de goût est incroyable » (1). Voici, par contre, comment Marcellus Cockerel décrit le théâtre en France : « Les théâtres là-bas sont insupportables ; l'atmosphère est pestilentielle. Les gens assis auprès de vous vous enfoncent les coudes dans les côtes ; toutes les demi-heures, ils vous écrasent pour sortir. C'est toujours la même pièce conventionnelle, mécanique, toute en falsetto, qu'il me semble avoir entendue mille fois. Les horribles grimaces des gens, l'ouvreuse qui, d'autorité, vous pousse et vous malmène, avec sa fausse politesse et sa trop réelle rapacité, me chassèrent de l'endroit au bout d'une heure (2) ». Ce qui indique que James n'était pas sans percevoir certains déconforts, en tout cas, des théâtres en question.

Toutes ces impressions dispersées jusque-là se retrouvent, bien coordonnées dans un long roman, *The Tragic Muse*.

1. *Ibid.*, p. 524.

2. *Ibid.*, pp. 528-29.

CHAPITRE III

The Tragic Muse

...the reason is perspicuous why no French plays when translated, have, or ever can succeed on the English stage. For, if you consider the plots, our own are fuller of variety ; if the writing, ours are more quick and fuller of spirit... We have borrowed nothing from them ; our plots are weaved in English looms.

JOHN DRYDEN.

I

Il y avait des années que James fréquentait le théâtre en amateur assidu et éclairé, des années que l'idée lui était venue d'écrire des pièces ; mais, au moment de s'engager dans cette voie, c'est un roman sur le théâtre qu'il publie, sous le titre de *The Tragic Muse*. Il y résume toutes ses théories sur le drame, y montre une connaissance approfondie de la technique en Angleterre et en France, y répète tout ce qu'il avait dit du théâtre de son temps, dans différents articles de critique. Avant de commencer son œuvre dramatique, il fait, en somme, ce qu'il y a, pour un romancier, de plus naturel : il écrit sur le sujet un roman.

Le parcourir suffit pour s'apercevoir du plaisir qu'il ressentit à l'écrire, à discuter longuement pour et contre le théâtre anglais, à louer le théâtre français, à présenter les acteurs, les metteurs en scène, à raconter les soirées de répétition

générale... Et, après ce roman, son plus long à cette époque, il abandonne le genre pour se consacrer, pendant cinq ans, entièrement à la « muse tragique ». D'autre roman aussi important, il n'en publiera pas avant le début du xx^e siècle.

Une autre de ses préoccupations en écrivant *The Tragic Muse*, était, d'ailleurs, de regagner l'attention d'un public devenu indifférent. N'y ayant pas plus réussi que dans ses ouvrages précédents, c'est-à-dire n'ayant atteint qu'un petit nombre de lecteurs choisis, il fit alors lui-même du théâtre, dans l'espoir de ranimer ainsi sa réputation chancelante.

Il était rentré d'Italie après un séjour de sept mois dans les vieilles cités, Florence, Venise (1). Il y avait commencé *The Tragic Muse* et, quoique confiant en son sujet, ne pouvait cacher une certaine crainte après l'accueil glacial qu'avaient reçu ses deux romans précédents. Il exprima ses soucis dans une lettre à Howells, le 2 janvier 1888. « Des jours mauvais ont commencé pour moi — mais ceci au creux même de l'oreille, n'est-ce pas ? La phrase doit vous sembler de bien triste augure, mais veut dire tout simplement que je suis encore assez chancelant à la suite du dommage mystérieux, pour moi du moins inexplicable, qu'ont fait — apparemment — à ma réputation — mes deux derniers romans, les *Bostonians* et la *Princess*. J'espérais tant de ces ouvrages et les résultats ont été si maigres. Ils ont réduit à zéro le désir et la demande de quelque chose de moi. J'en juge ainsi parce que, bien qu'ayant, depuis pas mal de temps, écrit un nombre appréciable de bonnes choses courtes, je demeure inédit irrémédiablement. Les rédacteurs en chef les reportent de mois en mois, comme s'ils en avaient honte, et il me semble que je suis condamné à un éternel silence. Mais vous devez être si au courant de toute cette sorte de choses... que, s'il m'était possible de causer un peu avec vous au coin du feu, je m'efforcerais de tirer de vous le secret qui romprait ce

1. *Letters*, vol. I, p. 87.

mauvais sort. Pourtant, je ne désespère pas, car je me crois réellement en meilleure forme que jamais et je compte faire encore beaucoup de choses (1) ». Aveu désagréable, presque humiliant, comme il en fit tant d'autres à Howells, sans cesser d'avoir confiance que tout n'était pas encore perdu.

Il semble avoir consciencieusement travaillé à son nouveau roman. « Je viens de le commencer, écrit-il à Robert Louis Stevenson, le 31 juillet 1888, et il doit paraître dans l'*Atlantic* à partir de janvier. Je voudrais pouvoir le finir en décembre, mais je crains bien d'être obligé d'y travailler encore jusqu'au milieu de l'année prochaine. Après, s'il plaît à Dieu, je n'écirai que de courts ouvrages, pendant assez longtemps. Ce que je voudrais, ce serait laisser une multitude de tableaux de mon temps, en projetant mon petit cadre circulaire sur autant de points différents que possible et visant au nombre autant qu'à la qualité, de manière que le nombre pût constituer un total d'une certaine valeur, comme valeur d'observation et de témoignage » (2). Dans une lettre à William, il se dit las de l'état d'esprit « international » ... « Parfois je souffre de fatigue, de la façon dont il m'est constamment imposé, comme une sorte de vertu ou d'obligation. Je n'ai pas la moindre hésitation à dire que je désire écrire de telle sorte que personne, n'étant pas dans le secret, ne puisse dire si, à tel moment, je suis un Américain écrivant sur l'Angleterre ou un Anglais écrivant sur l'Amérique... et loin d'avoir honte d'une ambiguïté de cette sorte, j'en serais, au contraire, extrêmement fier, puisque ce serait un signe de haute civilisation (3) ».

The Tragic Muse parut dans seize numéros de l'*Atlantic Monthly*, à partir de janvier 1889 ; et, à la date où il mit à ce roman la dernière main, il semble que James ait été décidé à écrire pour le théâtre. Du moins dit-il à Stevenson : « Je

1. *Ibid.*, p. 135.

2. *Ibid.*, p. 138.

3. *Ibid.*, pp. 141-142.

viens d'achever le roman le plus long et le plus soigné que j'aie jamais écrit... et le dernier de cette forme que je ferai jamais... » (1). Il parut en volume en 1890 ; James était déjà en train d'écrire la version pour la scène de *The American*.

II

Que Henry James ait été obsédé par la question de l'art dramatique lorsqu'il écrivait *The Tragic Muse*, nous en avons une autre preuve dans le dialogue sur le théâtre qui parut dans la *New Review* de W. E. Henley, en 1889 (2). James y rapporte une discussion entre trois personnes qui ont assisté à une représentation du Théâtre-Libre, pendant un séjour des acteurs français à Londres. Les opinions exprimées coïncident assez bien avec celles des différents personnages du roman. Les Français sont toujours à faire des expériences au théâtre ; les Anglais n'en font jamais. La vie et le théâtre sont deux mondes différents : dans l'un, tout se passe de façon malhabile, stupide, mesquine ; l'on se rend à l'autre pour le plaisir de voir les choses se passer autrement... Le drame a une forme architecturale qui doit plaire aux yeux et s'imposer par sa matière. Le jeu est tout, ou rien ; et il cesse d'être tout aussitôt qu'en en distrait le spectateur, comme cela se passe pour le théâtre anglais, où le décor prend une importance exagérée ; contraste marqué avec la conception française, laquelle préfère s'attacher à l'interprétation des caractères.

Un des interlocuteurs est ainsi amené à faire sur le drame anglais une longue tirade, à la manière habituelle de James, ressemblant fort à celle de Gabriel Nash dans le *The Tragic*

1. *Ibid.*, p. 157.

2. « After the Play », juin 1889. La même année il écrit un autre dialogue, « An Animated Conversation », qu'il fit réimprimer dans *Essays in London*.

Muse. La perfection française, dit-il, c'est très bien ; mais en quoi cela peut-il aider les Anglais à présenter leur propre vie, leurs manières, leurs idées, leurs types, en un mot, tout le monde anglais. Et cependant « quel terrain pour la comédie, la tragédie, les portraits, la satire ! Quels sujets on en pourrait tirer ! Pensez à Londres seulement ; quel incomparable territoire de chasse pour un auteur satirique, le plus magnifique qui jamais fut ! Si les circonstances produisaient toujours l'homme, Londres aurait produit un Aristophane. Mais il se trouve que ce n'est pas le cas. »

Tout ce qu'il dit là, Henry James l'avait répété pendant plus de vingt ans. « Le théâtre, insiste-t-il, comprend deux éléments indissolubles, la scène et le drame. Je ne vois ni comment vous pouvez avoir un théâtre sans les deux ni comment vous pouvez avoir l'un sans l'autre. » Londres, par sa nature même, est difficilement accessible au drame. « Sa grossièreté et sa brutalité » s'y opposent. Mais, après tout, l'interlocuteur décide que l'affaire ne vaut pas la peine d'en parler. Le soleil du drame se couche ; il cesse d'avoir de l'intérêt pour les gens sérieux. « C'est dommage parce que le théâtre, tout compte fait, *aurait pu* être une belle chose. »

De fait, à l'époque où il écrivait ce dialogue, quand James allait au théâtre, c'était des pièces légères, qu'il préférerait entendre. Nous pouvons en juger d'après ce que rapportent ceux qui l'ont connu. Par exemple, il choisissait les pantomimes (au sens anglais du mot), les revues de music-hall, plutôt que le drame sérieux, (probablement parce que pour lui, le drame sérieux n'existait pas à Londres à ce moment-là). Pendant le mois même de la publication du dialogue, il reçut la visite de son vieil ami, E. L. Godkin, rédacteur en chef de la *Nation*, qui avait encouragé le romancier pendant les années de son apprentissage. Les lettres de Godkin écrites à sa femme nous tracent un portrait intéressant de James vers 1890, de ce James qui écrivait *The Tragic Muse*... et qui, avec lui, allait se distraire aux music-halls... « J'ai trouvé

un charmant accueil... chez James, et après un dîner paisible nous sommes sortis sous la pluie pour aller à un des music-halls, qui sont maintenant un clou de la vie à Londres, et que j'étais curieux de voir. Sauf comme phénomène social, ce n'est pas grand chose », écrit Godkin, le 7 juin (1).

James présenta Godkin dans beaucoup de milieux différents. Il y eut une soirée dans la « merveilleuse nouvelle maison » d'Alma-Tadema, où les Coquelins, père et fils, se trouvaient parmi les invités. Il y eut une réunion chez Lady Russell, une visite chez les Darwin, un lunch à l'Athenaeum, un dîner au Reform Club, et une journée à Ascot... A travers les lettres de Godkin, on peut, en somme, suivre à la trace la vie active et mondaine de James, et il est amusant de noter, entre autres choses, que pendant leur week-end à Dorfolk Hall, au milieu de la haute société anglaise, il arrivait à James et à Godkin d'aller se retrouver dans leurs chambres « pour rire de la bonne vieille façon américaine, aux éclats » (2).

A Londres, nous apprend Godkin, James habitait, à cette époque, un appartement charmant, bien éclairé, et meublé avec élégance. Il avait à son service cuisinier et valet, et son invité avait une « charmante chambre à coucher et un petit bureau à lui » (3).

M. J.-J. Jusserand, qui était alors attaché à l'Ambassade de France à Londres et fréquentait beaucoup James, dînait souvent avec lui, le dimanche soir, à l'Athenaeum (4). Puis ils allaient à une opérette de Gilbert et Sullivan ou à quelque pièce légère. De temps à autre, ils se rendaient à Hampstead, visiter George du Maurier (5), ils se promenaient sur la lande,

1. *Life and Letters of Edwin Lawrence Godkin*, N.-Y., 1907, p. 142.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. Renseignement donné à l'auteur par M. Jusserand.

5. Voir *Mrs J. Comyn Carr's Reminiscences*, p. 83. « Henry James fut un intime des du Mauriers. Il était très amusant de voir la façon dont ces beaux « barbares », traitaient ce grave auteur américain. Henry James avait une conception très critique de l'interprétation dramatique et il amusa souvent les filles du Maurier par ses imitations des célébrités théâtrales. Je me rappelle qu'une fois surtout l'acteur

prenaient un souper froid chez leur hôte, et enfin rentraient en ville, faisant un bout de chemin sur l'impériale de l'omnibus et le reste à pied. James parlait peu de son travail, dit M. Jusserand, et peu de ses amis durent se rendre compte de l'inquiétude qu'il ressentait en écrivant les dernières pages de *The Tragic Muse* et se préparant à revêtir la « camisole de force » du théâtre.

III

James désirait que *The Tragic Muse* fût un tableau dramatique de la vie des artistes et peignit les grandes difficultés qu'ils doivent vaincre pour s'assurer le succès et en jouir au mieux (1).

Il choisit les deux arts qui, en dehors du sien propre, l'intéressaient le plus, la peinture et le drame. De fait, le roman nous révèle que, malgré l'intérêt qu'il porte à Nick Dormer, obligé de choisir entre la peinture et une carrière politique, le cas de l'actrice Miriam Rooth le séduit davantage ; et le résultat, ainsi qu'il le nota plus tard dans sa préface, est qu'il n'obtient pas l'ordonnance qu'il eût voulue, l'histoire de l'actrice rejetant dans l'ombre celle du peintre. Il avait, dit-il, dans la préface, désiré peindre l'insatiable curiosité du public de Londres pour le théâtre (2). Et cette curiosité, qui la partageait plus que celui qui, nous l'avons vu, depuis bien des années suivait les théâtres, avait admiré Sarah Bernhardt, Croizette, et Favart, compté Fanny Kemble et Mary Anderson parmi ses amies ? Il semble qu'il ne pût pas ne pas écrire l'histoire d'une actrice. Pourquoi,

amateur provoqua une grande joie. Il venait de voir Sarah Bernhardt dans *La Tosca* et essaya d'imiter la divine Sarah, mais quand il s'agissait de passer par une porte entre-bâillée Henry James oublia que sa silhouette n'était pas celle de la divine Sarah et son embonpoint le tint prisonnier à mi-chemin. »

1. Vol. VII, édition définitive, p. v.

2. *Ibid.*, p. VII.

aussi, donne-t-il à Miriam une origine israélite, alors qu'il se préoccupait, en général, si peu des Juifs ? Ne serait-ce pas à cause de l'ascendance juive de Rachel Félix et de Sarah Bernhardt ? Pourquoi revient-il constamment au théâtre anglais et au français ? Et pourquoi, toujours, ces comparaisons tournent-elles en faveur de ce dernier ? Pourquoi encore ces descriptions détaillées de la Comédie-Française, foyer des artistes, répétitions, travail des metteurs-en-scène ? Son expérience propre lui a évidemment fourni tous ces matériaux.

Les deux cas que James nous présente dans le roman sont ceux de Nick Dormer, qui veut faire de la peinture, tandis que sa famille essaye de le lancer dans la politique, et de Miriam Rooth, laquelle, voulant devenir actrice se trouve naturellement mêlée au monde compliqué du théâtre. Peter Sherringham, jeune secrétaire de l'ambassade britannique à Paris, qui s'intéresse à la Comédie-Française et aimera Miriam, permet à l'auteur de jeter la lumière sur ces personnages principaux ; et c'est presque toujours à travers les yeux de Sherringham que l'on voit Miriam en particulier.

Quand Stevenson apprit que James écrivait un roman sur le théâtre, il lui demanda comment il pouvait s'intéresser à chose si vulgaire, prétendre « récolter des fruits dans un verger si rabougri (1) ». James lui répondit que l'étude d'un tempérament d'acteur lui semblait, à lui, intéressante par les rapports avec l'art en général, que pareille étude, à ses yeux, se justifiait (2). De là sa Miriam.

Pendant toute l'histoire Peter Sherringham brûle pour le théâtre d'une vraie passion, il est dominé par « une de ces obsessions profondes que la Comédie-Française provoquait autrefois chez les hommes de goût (3) ». Autrement dit, son sentiment est celui de Henry James lui-même, tout comme

1. *Ibid.*, p. xvi.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, p. xviii.

est « jamesien » le dédain de Gabriel Nash pour les conditions de la scène anglaise. Sherringham et Nash discutent le théâtre, et chaque idée qu'ils énoncent est une répétition d'idées exprimées auparavant dans les critiques théâtrales de James. Ils passent ainsi en revue divers aspects variés de la question. Le cynique Nash attaque toujours les conditions du théâtre, et l'enthousiaste Sherringham les défend ; mais tous deux plaignent le dramaturge, esclave prisonnier d'une forme rigide, obligé, soutient Nash, de limiter son analyse pour plaire au public, à la population d'une grande cité commerciale...

à l'heure du jour où son goût est au plus bas, sortant en troupeau d'hôtels et de restaurants hideux, gavée de nourriture, abrutie par la vente et l'achat, et par toutes les autres préoccupations sordides de l'époque, pressée, écrasée, en une masse suante, mécontente des places, mesurant le temps à l'auteur et à l'acteur, réclamant son argent sur-le-champ — et tout cela avant onze heure. S'imagine-t-on soumettant l'exquis à un tribunal comme celui-là ? Il n'en est pas même question. Le dramaturge ne le voudrait pas, même s'il le pouvait, et neuf fois sur dix il en serait incapable même s'il le voulait. Il doit faire les concessions les plus basses. Une des règles principales de son art est de permettre aux spectateurs d'attraper les derniers trains de banlieue, lesquels ne marchent pas après onze heures trente. Que penserait-on d'un autre artiste, peintre ou romancier, que gouverneraient des forces comme le diner et le train de banlieue. Les vieux dramaturges n'y avaient pas égard — pas autant, du moins, et c'est pourquoi ils deviennent de moins en moins jouables. Si on touche à eux — à ces hommes qui écrivaient largement et sans contrainte — on les mutile et les rends triviaux. En outre, ils avaient à représenter une civilisation plus simple — une société où la vie consistait dans l'action, la passion, l'expression immédiate et violente. Ces choses-là, on pouvait les mettre sur les planches sans sacrifier relativement beaucoup de leur totalité et de leur vérité. Aujourd'hui nous sommes infiniment plus réfléchis, plus compliqués, plus divers, et cela fait toute la différence. Que pouvez-vous faire d'un personnage, d'une idée, d'un sentiment, entre le diner et les trains de banlieue ? Vous pouvez en donner une esquisse hâtive, en gros,

mais combien peu pénétrante, combien sommaire. Quelle crudité, comparée à ce que fait un romancier (1).

Sherringham se prend d'intérêt pour la carrière de Miriam et ne s'épargne pas pour l'aider à réussir. Pour lui, comme pour James, il existe une séduction dans la façon dont un acteur peut interpréter la vie — et cette séduction, commune à tous les arts, retient de plus en plus ceux qui la goûtent (2). Il présente la jeune fille à M^{me} Carré, actrice en retraite de la Comédie-Française pour qu'elle la prépare au théâtre ; et M^{me} Carré saisit chaque occasion de rappeler à Miriam que les Anglais n'ont point de théâtre, au vrai sens du mot. « *Je ne connais qu'une scène — la nôtre* », lui répète-t-elle. (James, soit dit en passant, fait réciter par Miriam, lors de la première audition devant M^{me} Carré, un passage de l'*Aventure*. Il ne pouvait oublier cette prenante pièce d'Augier). Quand M^{me} Rooth dit : « Je n'aimerais pas voir Miriam interpréter un rôle de femme scabreux, vraiment scabreux », M^{me} Carré répond : « Alors, en Angleterre et dans votre théâtre, toutes les femmes sont immaculées ? Vos pièces doivent être encore plus ingénieuses que je n'avais supposé ».

« Des pièces, nous n'en avons pas », assure Gabriel Nash (3).

« Je peux jouer du Shakespeare ; je veux jouer du Shakespeare », déclare Miriam avec ardeur.

Et M^{me} Carré de répliquer immédiatement : « Voilà qui est heureux, comme vous n'avez rien d'autre à jouer » (4).

IV

La préparation de Miriam achevée, Sherringham, qui l'aime, tâche de lui procurer un engagement qui puisse lui

1. Vol. XII, édition Macmillan, p. 59.

2. *Ibid.*, p. 70.

3. *Ibid.*, p. 110.

4. *Ibid.*, p. 120.

permettre de démontrer son talent, et ces démarches l'amènent à voir le côté pratique du théâtre (1). Il écrit des lettres, cherche à être présenté à beaucoup de personnalités — « Quelques-unes si impossibles ! » — remuant tout, mais sans succès. Toutes les portes semblent fermées. La difficulté était « que personne ne voulait lever le doigt pour une jeune fille encore inconnue ... on ne pouvait se jeter à l'eau sans savoir nager, et on ne pouvait nager sans avoir jamais été à l'eau ». M^{me} Carré, fière de son élève, craint que Londres ne gâche son beau talent, surtout parce qu'elle aura à jouer des pièces françaises mal arrangées pour le théâtre anglais.

Le jeune acteur Basil Daswhood voit, lui, avec confiance en Miriam la future Rachel anglaise, mais M^{me} Carré objecte : « Je ne crois pas à une Rachel anglaise » ; et Sherringham dénonce violemment la décadence du théâtre britannique. « La pureté de langue n'existe pas sur notre scène. Chacun parle comme il veut, et l'auditoire n'y prête pas attention ; c'est la dernière chose à laquelle il pense. Le théâtre est livré à d'abominables patois et à des tics individuels. N'importe quelle vulgarité fait merveille ; et par là-dessus viennent les Américains, avec toutes les crudités imaginables, venant faire le chaos pire encore. Et si on déplore cet état de choses, les gens écarquillent les yeux ; ils ne comprennent pas ce que vous voulez dire » (2).

Il y a une scène en particulier que James développa jusque dans les moindres détails, y prenant un plaisir si évident qu'on y peut voir l'expression d'une expérience personnelle. Sherringham invite Miriam à la Comédie. De leur baignoire d'avant-scène, ils regardent jouer M^{lle} Voisin dans une pièce bien connue. A l'entr'acte ils sortent dans le couloir, où l'ouvreuse, « comme une receveuse de Mont-de-Piété monte la garde sur les piles de vêtements hétéroclites de sa nombreuse clientèle ». Ils gagnent le haut du bel escalier d'honneur,

1. *Ibid.*, p. 286.

2. *Ibid.*, pp. 179-180.

qui relie aux loges le vestibule du rez-de-chaussée, décoré de statues. Ils ouvrent « une porte ambiguë, composée de petits miroirs », traversent un foyer en forme de croissant, et arrivent enfin à une ouverture sur la droite d'où l'on peut descendre aux coulisses. Par là, ils entrent au foyer des artistes, sorte de « spacieux salon carré dont les murs, drapés d'officiel velours vert, sont couverts de tableaux et de reliques ». Au fond de la pièce, un feu de bois flambe dans une grande cheminée.

Miriam s'arrête, pleine d'humble admiration, devant le portrait de Rachel. A ce moment-là, M^{lle} Voisin entre, et elles ont une conversation sur leur art. La jeune fille est emmenée dans la loge de l'actrice ; elle sent ainsi la sainteté artistique de la Maison de Molière, reçoit une vive impression « de style, de raffinement, de continuité d'une longue tradition ». Regardant La Voisin, elle trouve très difficile de l'imaginer dans les tâtonnements, les humiliations de la répétition » (1).

On sent que James se trouve là au milieu de réalités familières. Qui parmi les Anglais connaissait mieux que lui la Comédie ? N'avait-il pas fait partie de l'auditoire, visité le foyer des artistes, dîné avec eux souvent ? L'expérience de Miriam était la sienne même.

Enfin Miriam fait son début au théâtre anglais, dans une pièce fort maigre, « version, tournée à l'idiotie d'une pièce française » qui avait eu du succès à Paris dans un théâtre populaire. A Londres, elle était jugée digne de théâtres « où la plupart des places se vendent dix shillings » ... De *Yolande* « le couperet n'avait laissé que l'os ; toute la viande avait été enlevée ; mais c'était ce qui semblait plaire aux Londoniens. Ils étaient, après tout, très innocents — des milliers de petits chiens qui s'amusaient avec un os » (2).

Quand Peter voit Miriam sur les planches, il trouve dans

1. *Ibid.*, pp. 313-314.

2. Vol. XIII, édition Macmillan, p. 43.

son interprétation un intérêt, comme il n'en avait jamais connu au théâtre. Il est dominé par la courageuse beauté de son jeu, il a l'impression de la perfection « d'un art qui peut rendre la vie d'une façon si triomphante, si exquise. »

« Qui la rend ? » se dit-il à lui-même. « Qui la crée et la révèle, plutôt, qui nous donne quelque chose de nouveau, de grand et de tout premier ordre ! » Il avait vu Miriam, maintenant ; il ne l'avait jamais réellement vue auparavant » (1).

Sherringham se laisse aussitôt aller à des rêves sur les possibilités d'un théâtre national qui pourrait fournir une scène supérieure. Il s'imagine « un grand théâtre académique et artistique, subventionné par l'Etat, libéré du souci de faire de l'argent, riche de son répertoire étendu, riche de la haute qualité et du nombre imposant de ceux qui le serviraient, riche surtout de l'autorité d'un administrateur désintéressé, qui ne serait pas un acteur avec l'œil sur la recette ; un théâtre se déversant en une tradition continue, faisant effort vers la perfection, mettant à contribution une littérature splendide ». Conscient de donner corps à des impossibilités, il se livre pourtant à ce rêve « d'une comédie, d'un drame, d'une passion et d'un caractère exprimant vraiment la vie anglaise » (2). Quand *Yolande* quitta l'affiche, après un long succès, et qu'une autre pièce du même genre vint la remplacer, Sherringham déplora l'étrange passion dramatique du bon public britannique, lequel maintes fois reste assis tranquillement dans l'attente de situations prévues, guettant des tirades qu'il a déjà entendues et des surprises « réglées comme la sonnerie de la pendule ». Le jeune Dashwood défend le goût des Londoniens, où il voit un « loyalisme, constant, fidèle ». A quoi Peter répond « qu'il est fidèle à de tristes nullités » et il justifie la réponse « en déclarant que la pièce en répétition ne valait rien, que c'était médiocre, balourd », manquant complètement d'ossature ; le vrai responsable de telles choses,

1. *Ibid.*, p. 103.

2. *Ibid.*, p. 104.

c'était le public, dont le sens critique était endormi. Et il ajoute que, si la profession d'acteur présente un côté brillant il en est un autre qui est « franchement odieux » (1).

Il assiste à une répétition et l'expérience se révèle « curieuse et instructive ». Elle ressemblait peu aux répétitions générales où il se plaisait à aller à Paris, et qui « ayant lieu le soir, dans un théâtre fermé au public, étaient, à vrai dire, des premières devant des spectateurs spécialement invités ». Il n'en était pas de même à Londres. Là, il s'agissait moins d'une harmonie que d'une confusion de sons, et les acteurs se consultaient, se disputaient même quelquefois. « C'était rude, franc, spasmodique, mais animé et vivant, et, malgré le caractère sérieux de la pièce, souvent excessivement drôle » (2). Il comprit, comme James devait comprendre plus tard, la nervosité qui précède une représentation, alors que les interprètes ont « les nerfs tendus, que leur vue se brouille, dans l'attente de l'épreuve et l'incertitude de ce que rendra, comme en écho, le grand public, réceptif, naïf, stupide et réjouissant ».

La première est un événement. Miriam « saisit la pièce récalcitrante, l'enlace de ses bras berceurs, l'emporte dans les hauts lieux de la poésie, de l'art, du style ». Tout semblait indiquer un grand succès. Et pourtant, quand Miriam se montre pour recevoir les applaudissements, la sensation qui envahit Peter, c'est celle de « l'impuissance du théâtre », et, à la sortie, il lui demande sa main, l'implorant de renoncer à la scène.

« Le théâtre est grand, assure-t-il, mais le monde est plus grand. Nous nous vouerons aux réalités au lieu de jouer des fables, et vous jouerez beaucoup mieux que vous ne faites maintenant. Ce que je vous demande, c'est de quitter les planches poussiéreuses du théâtre, la rampe flamboyante, non de renoncer à l'essence même de votre être. Vous êtes

1. *Ibid.*, p. 109.

2. *Ibid.*, p. 212.

faites pour charmer et consoler, pour interpréter la beauté, l'harmonie, et la variété aux misérables êtres humains, et la scène pour tout cela, c'est la vie journalière de l'homme, non pas une vulgaire boutique avec tourniquet ouvert une fois toutes les vingt-quatre heures » (1).

La réponse de Miriam était à prévoir. « N'avez-vous pas toujours insisté sur la beauté et l'intérêt de notre art et sur la grandeur de notre mission ? N'en êtes-vous pas, à ce sujet, presque venu aux coups avec le pauvre Gabriel Nash ? A quoi cela rimait-il, si vous ne voulez pas supporter les premières conséquences de votre théorie ? Ou c'était une conviction éclairée ou alors un vide faux-semblant ».

« Je n'ai, reprend Peter, aucune conception du tout de ce que l'acteur peut faire, aucune théorie du tout sur l'importance du théâtre. Tout engouement de cette sorte a complètement passé pour moi, et, pour ce que je m'y intéresse, le théâtre peut aller au diable — ce que je crois probable qu'il fera tout à fait ! »

La réponse de Miriam à cette boutade aurait pu être faite à Henry James lui-même, quand, après son insuccès, il dénonça le théâtre. « Vous dites aujourd'hui que vous le détestez ...il a une trop grande place dans vos préoccupations pour que vous puissiez le désavouer, le jeter par-dessus bord, en toute conscience. Il exerce sur vous une profonde séduction ... » (2).

Sherringham quitte l'Angleterre. Miriam poursuit sa carrière dramatique. Elle exprime le désir d'avoir ce qu'elle sait qu'elle ne trouvera jamais — quelques années de travail dur, de travail absorbant, dans une troupe parfaite, que dirigerait un régisseur plus parfait encore ; elle, jouant cinq cents choses différentes, sans être acclamée du grand public. « Je suis dégoûtée de mes crudités à succès », déclare-t-elle (3).

1. *Ibid.*, pp. 298-300.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, p. 346.

S'il désespérait de l'avenir du théâtre anglais, Henry James termina ce livre du moins sur une note optimiste. Sher-
ringham revient en Angleterre et y trouve Miriam (laquelle
a épousé Basil Dashwood) en train de renover le drame an-
glais. Sa Juliette est « une image exquise de passion et de
désespoir jeunes, exprimés dans la musique la plus divine, et
la plus vraie, qu'aient jamais versée lèvres de tragédienne.
Tout cet auditoire de grands enfants, bouche bée aux traits
de son jeu, se dilatait comme une robe pour attraper des
fleurs » (1). C'était là ce que James espérait voir se réaliser,
mais ce qui ne pouvait l'être que dans ses écrits. Le théâtre
anglais ne connut, pendant les six années suivantes, pas d'ère
nouvelle ; ce fut l'art de James qui subit une crise où il eut
à résoudre les plus graves problèmes de toute sa carrière
littéraire.

1. *Ibid.*, p. 375. « The great childish audience, gaping at her points,
expanded there before her, like a lap to catch flowers. »

CHAPITRE IV

Justification du théâtre

I have had no view to the stage ; in its present state, it is, perhaps, not a very exalted object of ambition ; besides, I have been too much behind the scenes to have thought it so at any time... It is like being at the whole process of a woman's toilet — it disenchant's.

BYRON.

I

Le long xix^e siècle approchait de sa fin — et cependant il semblait ne pas devoir finir. Le théâtre anglais restait stérile. Décadent depuis la Restauration, il abondait en niaiseries. De l'effervescence d'idées, des nouveaux progrès de la science, des mondes extraordinaires de Dickens et Thackeray, le théâtre ne semblait pas avoir conscience. Le drame, Allardyce Nicoll en fait la remarque, ne trouva point de terre fertile dans « la plaine égale et grise de la première société victorienne » (1) ; et l'on peut ajouter que le grand drame ne pouvait sortir non plus de la dernière époque, si confuse, de la société victorienne, de cette mêlée de pensée philosophique et scientifique, de ces divertissements genre Gilbert et Sullivan,

1. *A History of the Early Nineteenth Century Drama, 1800-1850.* Cambridge, 1930.

d'éclairs comme *The Yellow Book*, du théâtre artificiel d'Oscar Wilde.

Il y avait cependant des exceptions. Les tirades que James, enfant, avaient entendues, ne représentaient pas tout le drame de l'époque. Des poètes s'y étaient essayés : tels Byron (malgré son dédain pour la scène) et Shelley, puis plus tard Browning, Tennyson, et Swinburne. Dans un goût tout autre Lord Lytton présenta sa *Lady of Lyons* et son *Richelieu* ; Dionisius Lardner Boucicault, James Sheridan Knowles, et une foule d'écrivains de deuxième ordre, imitateurs de la grande manière, se noyèrent dans la sentimentalité et l'éloquence — en somme beaucoup de pièces moyennes, avec des succès moyens.

Vers le milieu du siècle, aux environs de 1860, parut Tom Robertson, qui donna une série de comédies de mœurs, remarquées en ce temps de médiocrité parce qu'elles négligeaient monologue et mélodrame pour peindre la vie. Cependant Robertson ne fit pas école, et le théâtre continua dans la bonne vieille tradition, pendant un quart de siècle encore, sans subir de changement profond.

Rien d'étonnant à ce que James n'ait pu se contenter du théâtre anglais, et d'autant moins qu'il le comparait à l'art dramatique en France. Le drame français du *xix^e* siècle, après la transition du romantisme au réalisme, avait, en effet, au moins le mérite d'être bien écrit, soigneusement construit, et toujours bien joué. La Comédie-Française maintenait la bonne tradition. Après 1840, Rachel Félix apporta un art nouveau dans l'interprétation ; d'autres grands acteurs la suivirent.

Scribe, Sardou, Augier, Dumas fils, — pour James, qui aima le réalisme, la logique, la clarté, l'ordre de la Comédie-Française, — étaient des auteurs très satisfaisants. Que des personnages de Scribe rappelassent des marionnettes, cela le gênait relativement peu. Ce qui importait davantage, c'était le soin méticuleux donné à la forme, à la technique

du théâtre, qui le faisait songer à une partie d'échecs. L'intrigue et l'action s'ajustaient parfaitement. James ne semblait pas demander plus, et ce sont ces qualités qu'il essaya de donner à ses propres pièces.

Pourtant, si Scribe et Sardou connaissaient à fond leur métier, Emile Augier et Alexandre Dumas avaient, naturellement, pour lui plus de valeur, Augier avec son dessein moral et Dumas avec ses « thèses ». Tous deux étaient des dramaturges honnêtes, et, pour James, les meilleurs écrivains du théâtre français de l'époque. Il n'en est pas moins surprenant que si bon critique, il ait attaché tant d'importance à l'*Aventurière*, par exemple, qui n'est pas du meilleur Augier. Sans doute cela s'explique-t-il en partie par le soin avec lequel la pièce avait été présentée ; et peut-être l'aimait-il aussi particulièrement parce qu'elle lui rappelait sa première visite à la Comédie. En tout cas, elle symbolisait à ses yeux, l'ordre, la précision, la netteté du théâtre français, qu'il opposait à l'anarchie régnante outre-Manche. Henry Irving et Ellen Terry semblaient faibles, simples amateurs, à côté d'une Sarah Bernhardt, d'un Coquelin, d'un Got, d'un Mounet-Sully. Les acteurs français représentaient une tradition, créaient pour James une échelle de valeurs que le théâtre anglais semblait incapable d'atteindre.

II

Quelques faibles indices de progrès parurent chez les Anglais aux environs de 1880, et la décade qui commença en 1890 fut témoin de transformations excellentes et rapides. L'Angleterre découvrit Ibsen ; l'effet en fut comme une transfusion de sang nouveau. A l'époque où Henry Arthur Jones montra qu'il était possible à un Anglais d'écrire des pièces bien construites, où Londres courait voir *The Second Mrs Tanqueray*, où Shaw écrivait *The Quintessence of Ibsenism*, où

William Archer et Harley Granville-Barker commençaient à discuter un projet de théâtre national, Henry James cessa de produire des romans et se mit à écrire pour la scène.

« Rien, dit Mr Van Wyck Brooks, ne semble à première vue plus anormal que cette soudaine orientation nouvelle, dans une carrière par ailleurs si unie et si scrupuleuse. A en juger par les apparences, James avait tout bonnement suspendu l'activité de son sens littéraire ; pendant cinq années, il sembla vivre la vie d'un dramaturge ordinaire, n'ayant que la difficulté de l'entreprise pour garantir, selon son expression, son respect pour lui-même, intellectuellement » (1). Rien ne pourrait paraître plus étonnant, mais, de fait, l'essai de James fut le geste le plus naturel du monde à une époque où Oscar Wilde et Bernard Shaw cherchaient à se lancer au théâtre, où même « le bon petit Thomas Hardy », comme James l'appelait, dramatisait *The Three Wayfarers*, où George Moore composait des pièces (2). Longtemps il avait caressé l'idée de passer du roman au drame, et l'heure lui semblait propice. Il n'en resta pas moins seul, à l'écart de la Fabian Society, de Hardy, de Jones, de Pinero, de Wilde et des amis de celui-ci, et son effort, ainsi isolé, n'eut pas grande influence sur le théâtre de son temps.

« Pourquoi les hommes de lettres anglais trouvent-ils si difficile d'aborder le théâtre sans s'observer constamment eux-mêmes ? » demande Harley Granville-Barker dans un article sur Tennyson, Swinburne, Meredith et le théâtre (3). On aurait pu poser cette question au sujet de Henry James. Une fois décidé à essayer de la forme dramatique, il s'y prépara avec une extrême conscience. On se rappelle qu'il était déjà décidé à écrire pour la scène longtemps avant d'avoir terminé *The Tragic Muse*. A l'automne de 1889, il se rendit

1. *The Pilgrimage of Henry James*, p. 113.

2. Même George Meredith essaya le drame. Il nous laissa un fragment joué plus tard sous le titre *The Sentimentalists*.

3. *The Eighteen Seventies*, Cambridge, 1929.

à Paris, principalement pour parler théâtre avec Alphonse Daudet et Edmond de Goncourt (1). Traduisant alors *Tartarin*, il vit souvent le premier. Il vit aussi Paul Bourget, déjeuna avec Coppée, rencontra Meilhac, ainsi que ce critique dramatique qu'il estimait tant, Sarcey (2) ; et l'on peut deviner qu'il eut maintes occasion de parler avec eux d'art dramatique et d'en discuter à fond la technique (3).

Le printemps de 1890 le trouva de nouveau en Italie. Il venait de terminer *The Tragic Muse*, et le romancier brûlait de se transformer en dramaturge dans les lieux même qu'il venait de décrire. De l'Hôtel de la Ville, à Milan, il écrit à William (4) qu'il va s'engager sérieusement dans cette voie. Pour des raisons qu'il n'expliquait pas, il lui demandait d'être « discret, silencieux, mystérieux » au sujet de ses projets. « Il se proposait, religieusement, délibérément, le gain, sur une plus grande échelle, que le Livre (j'entends les miens, du moins) ne peut jamais, à beaucoup près, me rapporter ». Il regrettait de n'avoir pas commencé plus tôt, mais, maintenant, se sentait capable de bien s'acquitter de la tâche qu'il se prescrivait ; et il répétait que sa seule raison de devenir dramaturge était de gagner de l'argent. « C'est une nécessité absolue qui s'impose sans choix, si je veux trouver une miche dans le placard pendant ma vieillesse ».

1. Edmund Gosse, *Aspects and Impressions*, p. 31.

2. *Letters*, vol. I, p. 154.

3. C'est peut-être pour se documenter qu'il fit le voyage d'Oberammergau pendant l'été de 1890. Le 14 juin 1890, il quitta Venise où il s'occupa de la version dramatique de *The American* (*Letters*, vol. I, p. 169) et se rendit, à travers les Dolomites, en Allemagne, avec quelques amis. Le 12 juillet 1890, John Hay écrit à Henry Adams : « Je viens de recevoir une lettre de Henry James. Il a fait son devoir en allant à Oberammergau où il s'est ennuyé fort. » (*Life and Letters of John Hay* de William Roscoe Thayer, Boston et New-York, 1915). On peut facilement comprendre que la Passion ennuya James. Son interprétation simple et fruste, sa forme primitive, son manque d'ossature ne pouvaient plaire à un écrivain qui appréciait le théâtre pour ses subtilités.

4. *Letters*, vol. I, pp. 162-163.

« Il y avait, suggère Mr Lubbock (1), de l'exagération voulue, humoristique, dans la demande réitérée de H. J., pour obtenir discrétion, silence, en ces affaires ». Si cela est vrai, James appuya sur la plaisanterie beaucoup trop. La lettre qu'il adresse à sa sœur pour la prier de ne pas parler de *The American* même à William par crainte de la publicité possible qu'on pourrait lui faire « dans le *Transcript* la semaine suivante », par crainte aussi de voir discuter sa pièce à l'avance, cette lettre semble indiquer qu'il eut d'autres raisons. Peut-être redoutait-il un échec, ou un ajournement (n'avait-on pas déjà refusé *Daisy Miller* ?) et puis il désirait révolutionner le théâtre anglais, remporter un grand succès. « Je te prie de ne souffler mot de mes confidences, car le vent de la publicité nuit, déflore, et des intérêts trop importants sont en jeu », écrit-il à William encore le 6 février 1891 (2). Et dans combien d'autres lettres ne souligne-t-il pas la question pécuniaire ! « Mes livres ne se vendent pas, écrit-il à Stevenson, le 12 janvier 1891, et il me semble que mes pièces de théâtre auraient plus de chances » (3). Il insiste même trop, à vrai dire, pour nous faire croire que là est le vrai motif de sa décision d'écrire pour la scène. Devant Stevenson, il affecte de rabaisser le théâtre, le tenant pour un mal nécessaire qu'il subit dans l'espérance d'un profit. « Ne me jugez pas durement ; la nécessité qui simplifie et, châtiante, purifie, a posé sa main brutale sur moi, et il m'a fallu essayer de gagner d'une façon ou d'une autre l'argent que je ne gagne pas par la littérature » (4). Dans la même lettre il parle de sa pièce *The American* comme étant une offrande « à la plus vulgaire des muses ».

Une fois qu'il a commencé à écrire des pièces, ses lettres, et à son frère et à Stevenson, témoignent, d'autre part du

1. *Ibid.*, p. 166.

2. *Ibid.*, p. 180.

3. *Ibid.*, p. 176.

4. *Ibid.*

plaisir qu'il trouvait dans la forme dramatique et ses difficultés. S'il écrit à Stevenson (1) : « Mon zèle en cette affaire est égalé par mon indifférence », il ajoute : « C'est une *forme* qui va s'ouvrir devant moi comme un royaume à conquérir — un royaume, il est vrai, de metteurs en scène ignorants et brutaux et d'épais cabotins. Tout de même, il me semble que j'ai enfin *trouvé* la forme qui me convient — ma *vraie* forme — tellement plus puissante que le roman. » Mais, après un moment de réflexion, il paraît avoir trouvé cette phrase trop osée, car il revient tout de suite au problème pécuniaire. « Dieu permette que cette vérité nullement sainte ne demeure pas mienne plus de deux ou trois ans — juste le temps de dégager huit ou dix chefs-d'œuvre achevés et d'en tirer assez d'argent pour pouvoir me retirer dans la paix et l'abondance et m'occuper, sans être molesté, à écrire *un peu* de littérature suprême, en tant que distincte de cette cuisine ».

A William, il avait écrit quelques jours plus tôt (2) : « Il me semble qu'enfin j'ai trouvé ma *vraie* forme, celle que je suis capable de porter loin et pour laquelle le pâle petit art du roman, tel que je l'ai pratiqué, n'a été qu'un substitut limité et restreint. L'étrange est que toujours, partout, j'ai su que c'était là une forme, pour moi, plus caractéristique et que je l'ai négligée pour m'en être exagéré les difficultés... » Mais maintenant il les acceptait et voulait les vaincre. « Je vois qu'on ne doit pas nécessairement être leur victime, mais que du moment que l'on vaut soi-même quelque chose, on en peut devenir maître, en user, leur commander, les serrer et presser, les soulever et redresser. Quant à la forme elle-même, sa dignité et son inspiration sont dans sa difficulté. S'il était facile d'écrire une bonne pièce, je n'y penserais ni ne voudrais y penser, mais en fait c'est bigrement difficile (vérité dont témoigne la rareté de l'article en question dans le monde qui parle anglais) et cette difficulté lui

1. *Ibid.*, p. 182.

2. Le 6 février 1891 ; *ibid.*, pp. 179-181.

confère une solide respectabilité — vous garantit de vous respecter, intellectuellement, vous-même ». Démentant tout ce que James avait écrit à Stevenson, cette lettre rend assez difficile d'expliquer les propos tenus à ce dernier — bien que le paradoxe facétieux ne manque pas, à dire vrai, dans quelques-unes de ses lettres. Redoutait-il que son passage du roman au drame ne le menât vers un travail indigne d'un homme de lettres ? D'un autre côté, vu le mépris de Stevenson pour le théâtre, peut-être voulait-il à la fois se montrer d'accord avec lui et, en même temps, excuser ses propres tentatives pour la scène. N'y a-t-il pas de l'excuse même dans sa façon de les défendre devant William ?

A Stevenson, le 19 mars 1892, il écrit : « Je m'escrime sur l'horrible petit problème du théâtre, avec retards et relâches mais, chose horrible à dire, sans manquement à mon ferme propos » (1). Et sur la question pécuniaire il revient encore dans une autre lettre au même, le 5 août 1893. « L'affaire se simplifie pour moi par la plus cruelle nécessité. Le livre, tel que mes limitations me forcent à le produire, ne me rapporte pas un sou... Je ne vends pas dix exemplaires et ni éditeurs ni rédacteurs ne veulent entendre parler de moi (2) .

III

Ce qui vexa surtout James ce ne fut, en somme, sans doute pas la question pécuniaire, mais le manque de succès de ses livres auprès du public. Ceux qui le connurent intimement affirment que toujours il eut des revenus suffisants. « Il ne comprenait pas grand chose à la finance, ne fit jamais un placement de toute sa vie, déclare Mr Henry James, fils de William (3), et avec les années s'inquiéta assez souvent de

1. *Ibid.*, pp. 189-190.

2. *Ibid.*, pp. 206-207.

3. Memorandum donné par Mr James à l'auteur.

l'avenir. Quand il était malade et déprimé, de telles inquiétudes s'ajoutaient à ses autres tracas. En fait, il eut toujours ce qu'il lui fallait. S'il avait eu pas mal plus, il aurait certes pu s'en servir, mais je ne pense pas qu'il ait jamais senti la gêne. Je pense que lorsqu'il lui arrivait d'exprimer le désir de gagner beaucoup d'argent au théâtre c'était là autant d'euphémismes inconscients qui trahissaient son désir de popularité. »

Et ainsi, même quand, après son échec, il écrit à William que « ...la déception pécuniaire est naturellement vive, parce que c'est entièrement pour l'argent que j'ai essayé », (1) il semblerait qu'il avait eu d'autres raisons de tenter l'expérience. Au cours des années qui suivirent 1885, il avait compris que son succès comme romancier n'était pas un succès au sens vrai du mot ; et il est difficile de s'imaginer le chagrin d'un écrivain déjà connu qui s'aperçoit que ses œuvres sont délaissées par le public. L'expérience fut dure. Il l'avoua à Howells, à Stevenson, à son frère ; mais l'aveu se trouve surtout dans cette brillante série de nouvelles qu'il publia pendant la période où les metteurs en scène refusaient ses pièces.

« Il n'aurait pas pu mettre tant d'éloquence à dénoncer les conditions du théâtre, remarque Mr Lubbock (2), ...si elles ne lui avaient été, au fond, un stimulant agréable. » « Je pense dit son neveu, qu'il avait soif vraiment de popularité, mais ce n'était pas une affaire simple. Rien n'était simple pour lui. Il dédaigna toujours fort la critique de son temps ; peu de gens pouvaient faire sur ses livres des compliments qui ne lui semblassent pas plutôt stupides. Et cependant il était assez humain pour éprouver le besoin d'éloges, et assez artiste pour être sûr qu'il en méritait plus qu'il n'en avait jamais reçu » (3). Il est certain qu'au moment d'écrire ses pièces, Henry James n'était pas encore fait à l'idée d'être un auteur ne s'adressant qu'à une élite.

1. *Letters*, vol. I, pp. 235-236.

2. *Ibid.*, p. 145.

3. *Vide supra*, p. 92 (3).

CHAPITRE V

Composition et production de *The American*

The American in Europe may be spoken of as a provincial, who is terribly bent upon taking, in the fulness of ages his revenge.

(Mark) their stingy, defiant, grudging attitude towards everything European — their perpetual reference of all things to some American standard or precedent which exists only in their own unscrupulous wind-bags.

HENRY JAMES.

I

La première pièce de Henry James donnée sur la scène fut une version de son roman *The American*, jouée à Southport le 3 janvier 1891. Par un soir froid et humide, James arriva dans cette ville du Lancashire balayée des vents, dans un état de grande nervosité. Il était accompagné par Walcott Balestier, lequel remplissait le rôle d'agent pour ses entreprises théâtrales. Ce fut une heure « d'une nervosité grotesque » (1). James était si peu calme, si inquiet, durant toute la journée qu'il écrivit à Edmund Gosse, juste avant la représentation : « Je suis si nerveux que je me trompe et fais des fautes d'orthographe. Après onze heures ce soir, j'appartien-

1. Voir préface de James à *The Average Woman* de Walcott Balestier, p. xxv.

drai au monde peut-être — vous le savez — mais peut-être aussi appartiendrais-je aux pompes funèbres. Je compte sur vous... pour passer cette soirée dans le jeûne, le silence et les supplications. Je vous enverrai un mot demain matin, une dépêche si possible — s'il y a rien de quoi être fier. Mes espoirs reposent uniquement sur des charmes intrinsèques ; les grâces adventices de l'art ne s'y trouvent pas. Ayez pitié de votre ami, engoué de théâtre mais non présomptueux... » Il ajouta en post-scriptum : « Cela eût été charmant et terrible si vous aviez pu venir. Je crois qu'Archer doit venir » (1). Archer y vint, et fit plus tard, dans le *World*, la critique de la pièce.

A la fin du premier acte, James se jeta sur Edward Compton, le metteur en scène, qui jouait le rôle de Christopher Newman.

« Au nom du ciel, est-ce que ça va ? » demanda-t-il.

« Si ça va ? » répondit Compton, « je pense bien. Vous pourriez entendre tomber une épingle » (2).

La pièce se joua sans accroc jusqu'à la fin, et l'auditoire alors réclama James devant le rideau, où il se présenta, la main dans la main de Compton, pour recevoir les applaudissements. L'expérience était nouvelle, et il la goûta fort. « Après un moment d'attente discrète, comme il convient, on a souri d'aise niaise et s'est livré à des courbettes devant le rideau, cependant que l'assemblée applaudissait en émettant des sons agréables, lesquels vous arrivaient d'une sorte de pénombre où flambait le gaz et où l'on ne pouvait rien distinguer. Compton, heureux, vous serrait la main en public, et on sentait que l'enjeu était gagné réellement, dans la mesure où Southport pouvait témoigner de la chose. » C'est en ces termes que James répondait à un mot de félicitation que Mrs Hugh Bell lui avait envoyé après cette représentation (3).

1. *Letters*, vol. I, p. 172.

2. *Ibid.*, p. 173.

3. *Ibid.*

Il y eut ensuite un petit souper à l'auberge, « moitié souper d'acteurs et en toute assurance » (1). Balestier, Compton, et l'actrice principale étaient présents, avec d'autres, et James fut content de les trouver très satisfaits du succès. Le clou de la soirée fut pour lui la façon dont Compton interpréta son rôle, très supérieur à ce qu'il avait donné aux répétitions. Il avait joué « d'une façon fort intéressante, admirable ». Si son jeu ne fut pas « une révélation », lisons-nous encore, « ce fut tout de même une fort agréable surprise » (2).

« La soirée entière, écrit-il à Mrs Hugh Bell, la transformation d'une nervosité où les genoux s'entrechoquent (la nuit de la première, alors qu'on s'accroche, dans la coulisse, à la tringle du rideau comme au *pied des autels*) changée en une sérénité où chante un doux bouillonnement me fut d'un effet tout spécialement bienfaisant ». Il a écrit une pièce qui a eu toutes les apparences d'un succès — « un succès dont je rougis encore » (lettre à Stevenson) (3). Mais un mois plus tard nous le trouvons écrivant à William : « Vous n'avez aucune idée ...combien un succès provincial reste limité à la province » (4).

A Londres, *The American* ne tint la scène que deux mois.

II

Il avait commencé la pièce avant d'achever *The Tragic Muse*. Quand, de Milan, il écrivait à William, en 1889, il avait déjà décidé de mettre sous forme dramatique ce roman de sa jeunesse, qui lui avait acquis beaucoup d'admirateurs. Il compléta la pièce en 1890 et envoya le manuscrit à Alice James. Quand il reçut d'elle une réponse élogieuse, il répon-

1. *Vide supra*, p. 95 (1).

2. *Vide supra*, p. 96 (2).

3. *Letters*, vol. I, p. 176.

4. *Ibid.*, p. 179.

dit qu'il se sentait comme à la sortie d'une première triomphante, en butte aux offres de tous les metteurs en scène et n'ayant qu'à compter son or. « Ce qui m'encourage, en toute cette affaire c'est que, dans la pièce telle quelle est, le bonheur de la forme ne doit rien à ombre de « raccroc » ni de truquage, de chance, de simple hasard ; elle est tout *art* et absolue application des moyens à une fin — laquelle est de répondre aux exigences anglaises immédiates, instantes et intenses, subjectives et objectives, et à un jeu (à une minute près, y compris les entr'actes) de deux heures trois quarts » (1). Ceci fait, il pensa qu'il pourrait composer d'autres pièces, et de meilleures. Ecrire *The American* avait été pour lui une éducation. Un peu plus d'expérience lui serait fort utile. « Peut-être ma pièce a-t-elle un intérêt suffisamment général et humain pour tenir la scène même la première vogue passée. Ce destin — dans la condition actuelle de pauvreté du répertoire anglais — signifierait des profits et un revenu pour mes descendants. Mais on ne doit pas encore parler de ce genre de chose » (2).

La pièce était déjà entre les mains de Compton et le jeune écrivain et agent littéraire américain, Walcott Balestier, devait, « pour l'amour de l'art » (3) et de James, arranger les détails pratiques de la représentation. Mais la première à Londres ne put avoir lieu avant l'année suivante, et il fallut présenter la pièce d'abord en province. Les répétitions devaient commencer à l'automne de 1890. « Balestier m'a parlé de la pièce que vous venez d'écrire, écrit Howells à James, le 25 septembre 1890, et de la série de sacrifices par où vous avez dû passer pour elle. De temps en temps, j'éprouve grande envie de faire du théâtre, mais je suppose que je n'en ferai jamais. Le roman vous laisse les coudes si libres

1. *Ibid.*, pp. 166-168.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, p. 167.

pour la lutte ; après, on ne veut plus jamais se soumettre à des règles de Queensberry » (1).

Quand il donna des renseignements sur la pièce à sa sœur, James la pria de garder le secret. Il ne voulait pas que les journaux en parlissent « sous quelque forme terriblement vulgarisée, faussée » (2). Il ajoutait : « Tu pourrais laisser entendre à William que tu as lu la pièce, sous promesse de me garder le secret, et que tu en penses ceci et cela — mais que tu es si fermement tenue de n'en donner signe qu'il faut qu'il enterre la nouvelle dans un décuple mystère. Mais je doute que cela même soit prudent — le *Transcript* le saurait, la semaine d'après ».

Les répétitions continuèrent pendant l'automne, et Henry James eut à reviser encore et encore, à se soumettre à des modifications de texte, et à aider Compton à imiter l'accent américain — à lui faire dire « Gawd » pour « God », « y' have » pour « you have », « stahyle » pour « style », « wanht » pour « want », « lawng » pour « long », « maihne » pour « mine », « awf » pour « off », « taihme » pour « time » — c'est-à-dire à rendre la pièce amusante pour le public anglais, aux dépens des Américains. Elle fut autorisée par le Lord Chamberlain le 12 décembre 1890, et présentée au Winter Garden Theatre, à Southport, au début de l'année nouvelle (3).

1. *Life in Letters of William Dean Howells*, vol. II, p. 8.

2. *Vide supra*, p. 98 (1).

3. La prononciation américaine est ajoutée en crayon dans l'exemplaire que l'on peut voir au bureau du Lord Chamberlain. On a corrigé à plusieurs endroits, et partout je crois bien reconnaître l'écriture de James. *The American* ne fut jamais publié, mais on l'a imprimé comme on fit pour *Guy Domville*. Mr Paul Lemperly, de Lakewood, Ohio, est propriétaire d'un exemplaire, probablement celui de James. Il me l'a décrit ainsi : « *The American* : Comédie en quatre actes, broché. Londres : William Heinemann, 1891. Tirage à part. Autographe sur la couverture. Corrigé, arrangé et modifié par James lui-même. »

III

Le manuscrit envoyé au Lord Chamberlain a des marques de coupures ; des pages sont barrées, de la propre plume de James, et d'autres insérées, de son écriture rapide. Il est très évident que ce manuscrit est un exemplaire utilisé aux répétitions, et il nous révèle que, malgré l'ossature solide dont James parlait à Alice, bien d'importants changements furent nécessaires. On y trouve notamment une des rares concessions de l'auteur au goût du public (que n'aurait-il pas donné pour gagner les suffrages du poulailier ?), le remplacement de la tragédie prévue par une « fin heureuse » pour le héros et l'héroïne.

Le roman avait été écrit à Paris en 1875 et publié alors dans les numéros de l'*Atlantic Monthly*. « La chose est, d'un bout à l'autre, parfaitement — je voudrais bien oser ajouter : de manière charmante — romantique, » ainsi l'apprécia James quand, en 1907, il la revisa et écrivit la préface (1). « Et tout cela, dit-il, sans intention, présomption, hésitation, ni contrition ». Elle était romantique, vraiment, cette histoire de Christopher Newman, le riche et robuste américain qui vient en Europe, et, admis au Faubourg Saint-Germain, devient amoureux de la fine et belle M^{me} de Cintré ; de ce Christopher Newman venu en Europe pour voir « les gens, les villes, l'art, la nature, tout !... les plus hautes montagnes et les lacs les plus bleus, les plus beaux tableaux, les plus belles églises, les hommes les plus célèbres, et les femmes les plus élégantes » (2) ; de ce Christopher Newman qui croit, tranquillement, que « l'Europe fut créée pour lui, mais pas lui pour l'Europe », et s'aperçoit que la famille du Faubourg a des principes, des prétentions, une échelle des valeurs, autres que lui.

1. Voir préface à vol. II, édition définitive.

2. Vol. II, édition Macmillan, p. 30.

La première moitié du livre est l'histoire d'un Américain naif au milieu d'une société complexe ; la seconde comprend seulement un duel, la disparition au couvent de M^{me} de Cintré, et la découverte par Newman d'un terrible secret de famille (le meurtre du père par la mère et le frère de M^{me} de Cintré). Ces événements mélodramatiques, quelque peu lourds, présentent cependant un problème moral intéressant. Ayant découvert le secret, Newman est à même de se venger. « Dans toute la littérature, écrit Rebecca West, il n'existe pas de passage si plein d'une véritable passion d'exaltation morale que la description de Newman devant la maison des Carmélites, rue d'Enfer, regardant le mur nu, décoloré, qui enferme sa bien-aimée perdue, puis retournant à Notre-Dame, et là, « les voix lointaines du carillon lançant dans l'espace, à de longs intervalles, les syllabes volumineuses, coulées en bronze, de la Parole, » décidant que des choses comme la vengeance « n'entrent vraiment pas dans son jeu » (1).

Voilà pour le roman, qui ne manque pas d'intérêt. La pièce en quatre actes fut une autre affaire. James situa le premier acte à Paris, dans un appartement au quatrième étage, chez les Nioche, lesquels, dans le roman, figuraient comme amis français de Newman, excentriques et manquant d'argent. Noémie Nioche, petite Parisienne, copiste de tableaux au Louvre, et le jeune Lord Deepmere, soupirant de la belle veuve Claire de Cintré, ouvrent la pièce.

NOÉMIE. — Je jure que, si vous me touchez, je vous mettrai de la peinture de la tête aux pieds.

DEEPMERE. — Vous me transformerez en chef-d'œuvre.

NOÉMIE. — Vous êtes un chef-d'œuvre d'impertinence. Pour rien au monde je ne vous vendrais un tableau.

DEEPMERE. — Ma chère mademoiselle, je suis un grand collectionneur.

NOÉMIE. — Collectionneur de chères demoiselles, oui ! Vous n'avez aucun droit à venir ici.

1. Rebecca West, *Henry James*, pp. 40-41.

Nous apprenons que l'Américain, Christopher Newman, a vu Noémie copiant un tableau au Louvre et a exprimé le désir d'acheter la toile. Survient Valentin de Bellegarde, frère de M^{me} de Cintré, et dans la discussion qui suit, Newman est décrit pour l'auditoire. Sa façon américaine de parler est indiquée, quand Noémie fait la remarque que son père lui apprend le français.

NOÉMIE. — Il lui donne des leçons de français — c'est un Américain ambitieux.

VALENTIN. — Ne ferait-il pas mieux de lui donner des leçons d'anglais ?

NOÉMIE. — J'aime bien sa façon de parler, c'est si distinct.

VALENTIN. — Distinct, mais pas distingué.

Newman vient voir le tableau, et, dès son premier mot, le manuscrit nous indique que James cherche à amuser l'auditoire par son accent. Quand il fait sa première remarque (laquelle remplace pauvrement le désir exprimé, comme on l'a vu, par lui, dans le roman de « faire » ce qu'il y a de plus grand) : « Je veux avoir du plaisir vraiment tout le temps. J'ai sifflé le *Yankee Doodle* toute ma vie, et maintenant je voudrais essayer un autre air », il est indiqué au crayon, pour le théâtre, qu'il parle « un peu du nez ». Dans cette scène, aussi, l'Américain confie son intention d'épouser M^{me} de Cintré à Valentin, lequel promet de le présenter au Faubourg Saint Germain. (Newman, très naturellement, prononce comme il ferait « Saint-Germane », suivant une autre note au crayon). En même temps, nous apprenons que la famille s'inquiète de marier M^{me} de Cintré à Lord Deepmere.

Au second acte, nous assistons à une réception chez les Bellegarde. Newman arrive, avec l'intention de demander la main de Claire de Cintré, et bientôt après lord Deepmere survient et l'apprend.

DEEPMERE (*dans un aparté*). — Fiancée — à ce particulier-là — (*Plus haut*). J'ai vu votre mère et votre frère, mais je n'avais

pas idée de tomber sur une fête si brillante. J'espère ne pas être indiscret si je demande s'il y a quelque raison extraordinaire...

Ainsi parle-t-il dans la pièce. Une page barrée sur le manuscrit nous apprend ce que James avait écrit avant de faire des modifications avec Compton, et nous met au courant de la lutte qu'il dut livrer pour acquérir la forme dramatique.

DEEPMERE (*dans un aparté*). — Fiancée — à ce particulier-là — (*Plus haut*). J'ai vu votre mère et votre frère mais je n'avais pas idée de tomber sur une fête si brillante. Je suis venu presque directement de la gare pour profiter de la permission de me présenter, en général, un soir, suivant votre charmante habitude française. M^{me} de Bellegarde m'a fait l'honneur de cette invitation il y a longtemps.

VALENTIN. — Nous sommes toujours ravis de vous voir.

DEEPMERE. — C'est un plaisir de voir à votre maison l'air enfin que j'ai toujours pensé qu'elle devrait avoir. J'espère ne pas être indiscret, si je demande s'il y a quelque raison extraordinaire...

Valentin quitte la pièce et, quand Claire entre, Deepmere lui demande sa main, mentionnant, avec une lourde maladresse, ses revenus comme raison primordiale. Elle le refuse, mais écoute Newman avec plus d'attention et lui promet de demander l'autorisation du Marquis, et de M^{me} de Bellegarde. Les Bellegarde interrogent dûment l'Américain sur sa position, ses revenus, et, finalement, conviennent de lui rendre visite, en vue de discuter plus en détail le projet d'alliance. Dans l'intervalle, Deepmere s'est disputé avec Valentin, qui s'est montré décidément favorable à l'Américain, et finit par le provoquer en duel.

Le troisième acte se joue chez Newman, à Paris. Valentin arrive prendre les clefs du jardin, où doit avoir lieu sa rencontre avec Deepmere. M^{me} de Bellegarde le suit de près, ayant décidé que la situation aristocratique du lord Deepmere est préférable aux revenus supérieurs de l'Américain ; et la pré-

sence de Noémie Nioche chez Newman lui fournit un prétexte pour rompre les négociations. Pendant cette scène, deux hommes apportent en le soutenant sous les épaules et sous les genoux Valentin, qui, dangereusement blessé, confie à Newman, au moment de mourir, une partie de l'horrible secret de famille. L'Américain suit les Bellegarde jusqu'à leur château de Fleurières et se procure le document qui raconte l'histoire du meurtre de M. de Bellegarde par sa femme (elle l'a privé de médicament pendant une crise de maladie). Avec ce document, il se présente devant la famille. Une discussion s'ensuit et Claire se joint à la prière générale que Newman le rende. Quand il l'a fait, elle se sauve avec lui, répudiant ainsi les pieuses intentions d'entrer au couvent qu'elle avait annoncées au cours de l'acte.

James a pu donner beaucoup d'intérêt à ce dernier acte par la lutte pour la possession du document ; mais partout on sent — et en lisant le manuscrit on voit — combien il trouva la forme dramatique pour lui peu naturelle et amie. La pièce est construite avec bien moins de finesse que le livre, et, en simplifiant ainsi, James fut forcé de renoncer aux plus beaux moments du roman.

IV

Neuf mois après la soirée à Southport — le samedi 26 septembre 1891 — on lit dans le *Times* : « Opéra-Comique. Directeur-régisseur, Mr Edward Compton. Ce soir, à 8 h. 20, nouvelle pièce, en quatre actes, *The American*, de Henry James ». Pour lui cette soirée fut aussi pleine de nervosité que la première en Lancashire.

Dans l'intervalle, il avait écrit d'autres pièces, terminé au moins quatre comédies, armé desquelles il assiégeait les bureaux des régisseurs (1). Après les expériences faites de la

1. *Letters*, vol. I, p. 180.

OPERA COMIQUE THEATRE.

SOLE LESSEE AND MANAGER

Mr. EDWARD COMPTON.

This Evening, at 8.20, a Play in Four Acts (*Founded on his Novel of the same name*).

THE AMERICAN

BY HENRY JAMES.

Christopher Newman ... Mr. EDWARD COMPTON
Marquis de Bellegarde... Mr. SYDNEY PAXTON
Comte Valentin de Bellegarde Mr. CLARENCE BLAKISTON
Lord Deepmere ... Mr. C. M. HALLARD
(*By permission of Mr. Bredeholm Tree*).
M. de Marignac ... Mr. HARRISON HUNTER
Monsieur Nioche ... Mr. YOUNG STEWART

Doctor ... Mr. FRED. W. PERMAIN
Servant ... Mr. W. G. GUNNINGHAME
Marquise de Bellegarde ... Miss BATEMAN (Mrs. Crowe)
Mrs. Bread ... Miss LOUISE MOODIE
Noémie Nioche ... Miss ADRIENNE DAIROLLES
A Sister of Charity ... Miss C. LINDSAY
Claire, (Comtesse de Cintré)... Miss ELIZABETH ROBINS

Act I. ... A PARISIAN PARLOUR.
Act II. ... THE HOTEL DE BELLEGARDE.

Act III. AT CHRISTOPHER NEWMAN'S.
Act IV. ... FLEURIÈRES.

NOTE—The Scene is laid in Paris during the first Three Acts, and at an old house near Poitiers, in the Fourth

The New Scenery by Mr. Joseph Barker.

The Stage furnished by Messrs FRANK GILES & Co., Kensington

The Floral Decorations by DICK RADCLYFFE, Holborn

The Dresses by Messrs DEBENHAM & FREEBODY, Madame PATRICK Miss NIMMO, &c.

Preceded at 7.45, by a Domestic Drama, in One Act, by W. A. BRABNER

A Dead Letter.

Ben Somers ... (A Village Postmaster) ... Mr. LEWIS BALL | Fred Armstrong (Polly's Lover) Mr. HARRISON HUNTER
Mr. Chadwick ... (A City Merchant) ... Mr. SYDNEY PAXTON | Polly ... (Ben's Daughter) Miss EVELYN McNAY

MATINÉE of THE AMERICAN every Saturday, at 2.30. Doors open at 2.

The Etchings & Engravings in the Foyer and Corridors have been kindly lent by Messrs DOWDESWELL & DOWDESWELLS, Ltd., 160, New Bond Street, W.

The Grand Piano in the Orchestra by ASCHERBERG & Co., 46, Berners Street, W.

NO FEES

Doors open at 7.15 Commence at 7.45 Carriages at 11
PRICES OF ADMISSION—Private Boxes, £1 1s to £3 3s Stalls, 10s 6d. Balcony
Stalls, 7s 6d and 6s. Dress Circle, 5s. Upper Circle, 4s. Pit, 2s 6d. Gallery, 1s
Box Office (Miss Niven) open Daily from 10 till 5, and during the performance

NO FEES

Visitors are informed that the Attendants are **NOT** allowed to accept gratuities
The Management relies on the co-operation of the Public in this effort to promote their comfort and convenience
Any Attendant breaking this rule will be liable to instant dismissal.

Musical Director ... Mr W. A. TUTZ | Stage Manager ... Mr LEWIS BALL
Business Manager ... Mr J. H. SAVILE

ICES, TEA AND COFFEE.

All ICES sold at this Theatre are supplied by The HORTON ICE CREAM Co. Queen's Road, Bayswater.

LONDON & UNIVERSAL BANK, Ltd.,

449, Strand, Charing Cross, London, S.W.

Authorized Capital, £1,000,000.
Subscribed ... £300,000 | Paid up ... £150,000.
Reserve Fund and Reserve Liability of over 200 Proprietors, £170,000.

Current Accounts opened.

INTEREST ALLOWED ON DEPOSITS.

At one month's notice ... £4 per cent.

At three months' notice ... £5 per cent.

For one or more years certain ... £6 per cent.

Interest paid quarterly.

Balance-sheet, with full particulars, forwarded on application.

W. J. COCKS, Manager.

SCHIEDMAYER & SOEHNE'S

(Established 1781)

Celebrated Iron Framed Pianofortes.

HORIZONTAL GRANDS, UPRIGHT GRANDS & COTTAGES.

Awarded Eighteen First Prize Medals at the Principal Exhibitions since 1851. Only German Firm awarded the Highest Possible Distinction; Gold Medal, International Inventions Exhibition, London, 1885; and Diploma of Honour, Highest Distinction, Antwerp Exhibition, 1885. Prices and Designs Free on application.

Sole Agent and Importer:—**MAX SIMON,**

99, OXFORD ST., AND 1 & 2 GREAT CHAPEL ST., OXFORD ST., LONDON. W.

G. Harmsworth & Co., Printers, Hart Street, Covent Garden, W.C.

Reproduit de la *Gabrielle Enthoven*
Collection au Victoria and Albert
Museum, Londres.

province en hiver, vint une courte visite à Paris. L'été s'écoula vite, et il revint, dès août, chez lui, pour pousser rapidement le projet d'une représentation londonienne de *The American*. Auparavant, alors qu'on jouait encore la pièce en province, il écrivit à William de façon assez confiante au sujet de la première à Londres. « Use de patience avec moi... aussi longtemps que je serai dans la fièvre de la production dramatique. J'essaie ainsi, très sensément et pratiquement, de rattraper mon retard et toutes les années perdues à ne rien produire de dramatique, et, en outre, je tâche de prendre une bonne avance sur la demande, à laquelle je crois — et que d'autres jugent certaine — (opinion encore très saine et sensée) — par un succès londonien en tant que distinct d'un succès de province » (1).

Après cette première tant attendue, les critiques se montrèrent aimables, mais sans saluer la pièce comme un grand succès, malgré l'accueil de l'auditoire, qui avait appelé l'auteur devant le rideau pour l'applaudir. « Mr Henry James a fait sa tentative dramatique sous d'heureux auspices, dit le *Times*, le lundi après la représentation (2). Tout en notant l'intrigue mélodramatique, le burlesque, les effets assez gros, le critique écrivait : « Il ne se contente pas, comme y est enclin le romancier devenu dramaturge, de nous donner des fragments de ses personnages originels et de nous laisser remplir les trous par nos souvenirs du roman, mais, hardiment, il cherche à les peindre à nouveau, en moins de coups de pinceau... *The American* est une bonne pièce, même une pièce remarquable... l'auditoire l'a montré par les applaudissements donnés sans compter aux acteurs et à l'auteur lui-même, à la tombée du rideau ». Ce qui ne suffisait, d'ailleurs, guère à justifier le qualificatif de « remarquable », décerné à la pièce. Le compte rendu signalait d'autre part que le succès de James consistait pour beaucoup dans la présenta-

1. *Ibid.*

2. Le 28 septembre 1891.

tion de types, non dans la technique théâtrale. Il concluait : « Avec toutes ces imperfections, *The American* est intéressant, et mérite d'être ajouté à notre répertoire courant. Ses défauts de technique sont plus que contrebalancés par la valeur du rôle principal, la concision et la grâce littéraire du dialogue ».

William Archer écrivit, dans *The World* (1), que la pièce n'était bonne ni au point de vue technique ni essentiellement, mais « intéressante, en vertu non moins de ses défauts que de ses mérites ». Il loua « le dialogue bien tourné et charmant... agréable à l'oreille, même quand il ne sonne pas juste au point de vue dramatique ». Il trouvait le premier acte particulièrement digne de louanges ; quand aux derniers, ils perdaient, par une intrigue trop ingénieuse et une adresse mal placée. La pièce contenait cependant des passages isolés où se manifestait sans conteste « la main d'un dramaturge né. » Mais James avait commis l'erreur « si séduisante pour les débutants, d'user déraisonnablement de ces conventions longtemps honorées, décrépitees aujourd'hui, le monologue et l'aparté » (2).

V

Au bout de quelques semaines, il fut clair que, malgré la bonne impression de la première, *The American* ne pourrait tenir l'affiche.

« Ma propre inquiétude, écrit James à Gosse le 2 octobre,

1. Le 30 septembre 1891.

2. La troupe comprit les personnes suivantes : Mr Edward Compton, Miss Bateman, Miss Louise Moodie, Miss Elizabeth Robins, Misses Evelyn McNay et Adrienne Dairolles, Messrs Clarence Blakiston, Young Stewart, Sydney Paxton, G. M. Hallard, Harrison Hunter et Lewis Ball. Les décors furent de Joseph Harker. « J'ai vu *The American*, m'a écrit Sir Arthur Pinero. Je ne m'en souviens pas très nettement. C'était assez faible, je crois. »

a été et est encore grande — bien que les voix de l'air, entendues comme il faut, semblent chuchoter *prospérité*. Les journaux ont été, pour la plupart, épouvantables, mais les auditoires sont tout différents. La seule chose est que ces trois ou quatre premières semaines ne peuvent être que difficiles. Londres est encore vide ; toute l'entreprise est toute nouvelle — il faut que les éléments s'assemblent. La tension, l'anxiété, la forme et la couleur toutes particulières d'une telle épreuve (cela ne se peut le moins du monde deviner à l'avance) m'ont retourné le cœur à en mourir — mais voici que je vais mieux. Je ne prédis rien, cependant : j'attends seulement » (1).

E. S. Nadal, attaché au service diplomatique américain à Londres, qui le vit à cette époque, nota leur entrevue ainsi : « Il me dit que ses livres ne se vendaient pas... Il montra sur une table, deux gros volumes, de son frère le philosophe, avec une fierté fraternelle agréable à voir (2)... Il venait de produire une pièce qui avait été condamnée. Gordon Duff m'avait dit qu'apparemment la pièce plaisait au public des galeries d'en haut. Je répétais ceci à James, qui répondit qu'il le croyait vrai. Il parla de l'art du dramaturge comme d'un art infiniment difficile, mais dans lequel il avait encore des espoirs de succès » (3). Mr Nadal ajoute : « Il n'était pas fait pour le drame, certainement pas pour le théâtre. Mais il voulait avoir un air de succès... »

C'était vrai. James aimait avoir l'air de quelqu'un qui réussit. Mais que c'était difficile d'y arriver ! Même l'*Atlantic Monthly*, qui l'avait toujours bien reçu, où il avait publié ses premières œuvres, disait sur *The American* des choses fort désagréables, surtout à propos de « l'anglais américain » de Compton. « Il semblait, écrit le critique, assez difficile de

1. *Letters*, vol. I, p. 185.

2. Sans doute les *Principles of Psychology* de William James qui venaient de paraître.

3. *Scribner's Monthly*, juillet 1920.

croire ceux qui nous rapportaient que le moins dramatique des conteurs modernes avait transformé une de ses histoires analytiques en pièce admirable. On peut admettre que les défauts... quoique criants, sont de nature à montrer qu'on aurait pu faire du roman une bien meilleure pièce, et que peut-être Mr James pourra remporter une autre fois un triomphe légitime dans la nouvelle voie qu'il a prise. Mais, quel que soit le degré de succès qui pourra couronner la présentation actuelle, il reposera malheureusement sur le sacrifice de toute la distinction de l'histoire originelle, et, au lieu et place du dialogue spirituel, pénétrant et discret sur des trivialités d'effet telles que le perpétuel : « C'est juste ce que j'veux voir » [that's just what I want t'see] du millionnaire satisfait, tic qui figure sur toutes les réclames. La vulgarité américaine est un spectacle assez bien venu sur la scène de Londres, et même « l'anglais américain » de Mr Compton, conçu, à certains point de vue, excellemment, est juste assez vulgaire pour que cela rachète beaucoup de ses vertus » (1).

Le manque de succès de *The American*, vers la fin de l'année, ne déprima pas particulièrement l'auteur. Il sentait que c'était pour lui une année de « crise » ; et, pendant que se jouait le destin de *The American* à la scène, il avait écrit quatre pièces, qu'il ne nomme pas dans ses lettres, mais probablement celles qu'il publia en deux séries, en 1894 et 1895. Dans une lettre à William, il note, non sans l'exagérer à vrai dire, l'importance de l'année pour sa carrière. Il avait reçu *Principles of Psychology*, mais était trop occupé pour le lire. « Je rougis de dire, écrit-il le 6 février 1891, que je n'ai pas eu la liberté d'esprit et la fraîcheur cérébrale (je trouve le drame beaucoup plus *obsédant* que le roman) — nécessaires pour m'attaquer vraiment à ton puissant et magnifique livre. J'y ai seulement donné quelques coups d'œil de ci de là,

et il demande quelque étendue de loisir et l'absence de « crise » dans ma propre petite existence d'égotiste. Comme cette année-ci est essentiellement pour moi une année de crise, ou qui doit faire époque, je mettrai sans doute de côté les grands volumes jusqu'à ce que je puisse, reposant sur des roses, fruits de ma fièvre de production, m'en imbiber l'esprit comme l'on prend des cueillerées de sorbet ; en attendant quoi, je donne toute ma cérébration à condenser des chefs-d'œuvre. » (1).

Avec toute cette gaité de ton, James était sérieux, et ce pressant besoin de faire du théâtre lui dura pendant trois années encore. Il ajoute, à la fin de la lettre : « Adieu, cher William, use de patience avec moi, en cette phase de sciure de bois et de pelure d'orange [assimilation du théâtre au cirque] jusqu'au rendement pécuniaire. Le seul point noir à l'horizon est la lenteur du dit rendement. En province *The American* ne se jouait que les vendredis et, à cause des prix très bas, ne me rapporte presque rien encore. Mes droits d'auteur ne s'élèvent qu'à cinq livres sterling environ pour chaque représentation. Plus tard on peut compter que tout cela changera ».

1. *Letters*, vol. I, p. 180 181.

CHAPITRE VI

Echec auprès des directeurs de théâtre. Publication de pièces : *Theatricals*, première et seconde séries

An English arrangement of a French
piece is a pretty woman with her back
turned.

HENRY JAMES.

I

Pendant les deux années qui suivirent, Henry James frappa à la porte d'innombrables bureaux de régisseurs, ses quatre petites comédies à la main — et peut-être d'autres pièces encore — mais nulle part n'obtint-il de réponse. « Je fais ce que je peux pour me lancer dans la direction du drame — et ce qui est étrange, c'est que je le fais plus ou moins sérieusement, tout comme si nous avions la Scène Anglaise, que nous n'avons point. Et je rêve en secret de combler cette basse lacune ? Pas même — et mon zèle en cette affaire n'a d'égal que mon indifférence » (1). Mais si, au début, il écrivait de cette façon à Stevenson, son ton devait devenir, bientôt, moins confiant.

Peu après l'insuccès de *The American*, on l'appelait auprès de Walcott Balestier, mourant, à Dresde, et la mort de cet

1. *Letters*, vol. I, p. 182.

ami renvoyait James à Londres, broyant du noir. « Il m'avait rendu des services admirables ; il était devenu, en un sens, partie de ma vie, et je lui étais extrêmement attaché », écrit-il à Mrs Mahlon Sands (1). La mort de sa sœur Alice, qui suivit trois mois plus tard, l'attrista davantage encore. Ce fut pour James, dit Mr Lubbock, la fin d'une très chère camaraderie, la rupture du seul lien de famille qu'il eût jamais eu, ou dû avoir, en Angleterre (2). Et pourtant, malgré ces interruptions, il écrit à Stevenson, quelques jours après la mort d'Alice, qu'il « s'escrime » encore sur « cet horrible petit problème du drame » (3).

Tôt cet été-là, il partit en Italie et s'établit pour quelque temps à Sienne avec Paul Bourget et sa femme. Sur le chemin du retour, il retrouva William James et sa famille, venus passer un an à Lausanne. Tout l'hiver, il composa des nouvelles, bien qu'essayant toujours de faire représenter ses pièces. Il faisait, en 1893, figure très isolée, et un mot d'éloge de la part de W.-D. Howells amena une réponse de chaleureuse reconnaissance. « Je me réjouis pour moi-même, mon cher Howells, des si délicates paroles que vous m'envoyez sur une petite chose que j'ai récemment faite. Elles me vont au cœur — peut-être plus droit encore à la tête. Je suis si absolument seul ici — sur le « plan littéraire », — que c'est la plus douce aussi bien que la plus étrange sensation que d'avoir, dans ce vide sans bornes — dans cet indistinct désert de sables — conscience de l'approche d'un être humain, d'entendre un mot de bienveillance » (4). Quand il écrivait ces lignes, il était en train de rassembler une série d'articles, qui furent publiés sous le titre d'*Essays in London and Elsewhere*, et deux volumes de nouvelles. Quelques mois plus tôt, c'était un autre volume de nouvelles qu'il avait donné ; n'écrivait-il

1. *Ibid.*, p. 186.

2. *Ibid.*, p. 148.

3. *Ibid.*, pp. 189-190.

4. *Ibid.*, p. 198.

pas à Stevenson : « Je m'occupe de court — j'ai abjuré le long ? » (1).

Au printemps de 1893, il se rendit à Paris et ensuite en Suisse, où il retrouva de nouveau son frère, à Lucerne. Il ne regagna l'Angleterre qu'à la fin de l'été et, alors, écrivit à Stevenson que des pièces l'occupaient autant que jamais. « Je suis moins desséché que je ne semble... car, souterrainement, avec patience, je travaille à un métier qui n'honore point ceux qui le pratiquent, et je n'en parle pas ; un métier suprêmement dangereux et héroïquement difficile — *cela* du moins est à son crédit » (2).

A la fin de cette année-là, il eut un projet dramatique sur lequel on est peu renseigné, et qui fut sans suite. Presque à bout de patience, il publia, bientôt après, ses comédies, abandonnant tout espoir de les produire sur la scène. « J'ai fait une chute, annonçait-il à William, ou plutôt un saut — l'autre jour (il y a un mois), dans une direction qui n'était pas vulgairement — je veux dire au point de vue théâtre et finance — ascendante. Tu m'as montré tant de sympathie au cours de toute cette sordide affaire que je tiens à mentionner l'incident... Pendant un temps, je n'en ai pas moins ressenti un vif dégoût, une vraie désillusion ; cela a été un gaspillage de travail patient et ingénieux, et un sacrifice d'argent sur lequel je comptais fort. Mais « à la guerre comme à la guerre » — et cette guerre, j'ai l'intention de la mener de façon féroce pendant une année encore — 1894 — et alors (si la victoire et les dépouilles ne sont pas à ce moment-là plus en rapport que jusqu'ici avec les humiliations, les vulgarités, les dégoûts, tout le déshonneur et l'habituelle insolence qu'il faut subir) je « plante là » toute cette intolérable expérience et retourne à des activités plus élevées et plus indépendantes. Tout l'odieux de l'affaire réside dans le lien entre le drame et le théâtre.

1. *Ibid.*, p. 189.

2. *Ibid.*, p. 206.

L'un est admirable d'intérêt et de difficulté, l'autre est repoussant par ses conditions » (1).

George Alexander avait déjà promis de monter, à une date prochaine, une pièce de James, et cela lui était une consolation. « Je travaille héroïquement, bien que, chaque mois, il devienne plus difficile de donner du temps à des choses dont le fruit pécuniaire est lointain. Excuse ces confidences vulgaires. J'en suis venu *vraiment* à haïr tout ce qui touche au théâtre... Ne m'écris pas pour m'offrir tes condoléances à ce sujet. Je n'en ai réellement pas besoin » (2).

II

« J'en suis venu à haïr tout ce qui touche au théâtre. » Peu avant d'écrire cela, James avait publié une nouvelle dont le héros est un dramaturge à succès et qui semble l'expression de ses propres espoirs. Il y avait, naturellement, utilisé quelques-unes de ses récentes expériences. De même que, quelques années plus tôt, il avait lu sa pièce, *Daisy Miller*, à Mrs John L. Gardner, de même ici Allan Wayworth apporte sa *Nona Vincent* (c'est le titre de la nouvelle aussi) à une amie, Mrs Alsager, laquelle l'encourage à la présenter à un metteur en scène. Chez Wayworth, l'idée scénique ressemble tout d'abord « a un joyau dont les feux sont, à mettre les choses au mieux, voilés, cachés dans du fumier, un flambeau qui brûle bas dans un air épais de vulgarité » (3). Mais, quand il l'a dégagée, elle devient « magnifique ». « La forme drama-

1. *Ibid.*, p. 210-211.

2. *Ibid.*

3. Vol. XXVI, édition Macmillan, p. 451. *Nona Vincent* fut publié d'abord dans les numéros de février et de mars, du *English Illustrated Magazine*. Suivant de près la représentation de *The American*, cette nouvelle, remplie de détails et de descriptions du monde théâtral de Londres, dénote une expérience intime, très personnelle et même récente, pourrait-on dire. On ne peut pas douter qu'Allan Wayworth ne soit le portrait de Henry James.

tique avait une pureté qui faisait que certaines autres semblaient rudes et sans splendeur. Elle avait la haute dignité des sciences exactes, elle était mathématique, architecturale. Elle était, de toutes parts, rafraichissante de calcul et de construction, ayant l'incorruptibilité de la ligne et de la loi. Elle était nue, mais se dressait droite ; elle était pauvre, mais noble... Il y fallait une terrible quantité de concessions, mais ce que l'on gardait avait une intensité rare. On était perpétuellement à jeter la cargaison par-dessus bord pour sauver le navire, mais quel mouvement on lui imprimait quand on lui faisait chevaucher les vagues !... Wayworth faisait de longues promenades dans Londres, pensant à ces choses... Plus il essayait la forme dramatique plus il s'y attachait ; plus il la regardait, plus il y voyait de richesse » (1).

L'enthousiasme de Wayworth ne se peut comparer qu'à celui de James. « Il me semble, fait observer Wayworth, qu'il ne puisse exister au monde rien de plus difficile que d'écrire une pièce qui supportera une épreuve totale, et qu'en comparaison les complications qui surgissent concernant la production sont d'ordre tout à fait moindre ».

« Oui, elles n'inspirent pas, répond Mrs Alsager. Elles découragent plutôt, parce qu'elles sont vulgaires. L'autre problème, celui de mettre en œuvre la chose même, est, au contraire de l'art pur (2). »

Se décourager ! James connaissait tout le découragement dont est susceptible le dramaturge. Il lui était aisé de décrire comment Wayworth frappa à la porte de tous les théâtres de Londres, et comment il « se ruina » à multiplier les copies tapées à la machine de *Nona Vincent* pour remplacer les soigneux manuscrits perdus dans « cet abîme, les bureaux des régisseurs ». On ne refuse même pas sa pièce ; il n'a même pas l'indication flatteuse qu'on l'ait lue. Le mot « succès » perd pour lui toute couleur, et c'est tout le résultat de sa

1. *Ibid.*

2. *Ibid.*, p. 453-454.

patience. Sa seule consolation, c'est l'idéal qu'il conçoit de la forme dramatique. « Ce n'était que maintenant qu'il découvrait combien il l'aimait, sans espoir de guérison... Il vivait, en ses meilleures heures, dans un monde imaginé de sujets et de situations » (1).

Après d'interminables délais, la pièce est enfin acceptée, et les répétitions commencent. Comme l'auteur de *The American*, Wayworth goûte son travail dans le vaste théâtre plein d'ombres et d'échos, et rempli « d'une drôle d'odeur de gaz et de succès »... « Il avait prévu que deux choses distinctes devaient accompagner l'effort artistique pour la représentation d'une pièce : beaucoup d'angoisse d'une part et, de l'autre, beaucoup d'amusement. Après coup, il lui sembla que la lecture de la pièce avait été le meilleur moment, car c'était alors qu'il avait eu le plus l'impression qu'elle fût représentée. Ce qui était venu après était le fait d'autres que lui ; mais cette lecture, avec ses défauts et imperfections, et ses insuccès, était toute sienne. Pendant cette heure au moins le drame avait vécu, avec une intensité qu'il devait promptement perdre dans la pauvreté et le décousu des répétitions. A ce moment-là il avait pu en observer la vie se refléter, d'une façon qui lui était douce, dans le silence du petit demi-cercle des acteurs, attentifs, inscrutables ». Par la suite, le jeune dramaturge fait naturellement, plusieurs découvertes : certains des acteurs ne trouvent pas leurs rôles à leur goût, et il est impossible de savoir ce que le metteur en scène approuve ou désapprouve. Les premières répétitions sont « sans forme et d'un tel vide » qu'elles le frappent beaucoup plus « comme la mort d'une expérience que comme l'aurore d'un succès » (2).

Et l'auteur de *The American* pourra décrire de façon non moins juste les sentiments du jeune dramaturge à la première. Très naturellement il est agité, ne peut manger, dor-

1. *Ibid.*, p. 458.

2. *Ibid.*, p. 462.

mir, ni rester tranquille. Par moments, il se sent presque terrifié. S'il se tient un peu en main, c'est par l'action. « Il essaye d'échapper à sa nervosité en se promenant » ; il évite le théâtre mais y retourne, au moment où on baisse le rideau, pour être applaudi. Tout comme Henry James, il s'aceroche au bras du metteur en scène, en s'écriant, d'une voix brisée : « Cela a marché, réellement ? » (1).

De la même époque date une autre nouvelle, *The Private Life*. Ici une actrice, Blanche Adney, cherche à obtenir qu'un romancier, Clare Vawdrey, écrive pour elle une pièce. Vawdrey (auquel Browning a servi de modèle) est représenté comme ayant une tournure d'esprit subjective, introspective — ainsi, d'ailleurs que James lui-même. Il commence la pièce. « S'il l'avait commencée parce qu'il appréciait l'actrice, il la laissait trainer pour la même raison. En secret, il sentait l'atroce difficulté de la chose, et il hésitait, pour garder l'illusion, à en venir à l'épreuve, avec ses tribulations ». Et l'actrice elle, ne pouvait pas trouver un grand rôle. « Elle avait joué dans les classiques anglais et interprété les nouveaux rôles français ; elle avait, pour un temps, charmé sa génération ; mais elle était hantée par la vision d'une chance plus grande, de quelque chose de plus fidèle aux conditions de la vie autour d'elle. Elle était fatiguée de Sheridan et détestait Bowdler... Le pire... c'était qu'elle ne pourrait jamais tirer sa comédie moderne de ce grand romancier mûr ; il était aussi incapable de la produire que d'enfiler une aiguille » (2). Etrange présage ; James aurait pu parler ainsi de lui-même !

III

Le premier volume de *Theatricals*, comprenant deux comédies, fut publié en 1894. « Puisqu'elles ont manqué ce qui était

1. *Ibid.*, p. 473-474.

2. Vol. XXII, édition Macmillan, p. 203.

leur unique destination, dit James dans la préface, elles paraissent sous une forme qui est une humiliante confession de défaite ». Mais, « au dramaturge qui n'est pas joué il reste le réconfort assez maigre, hélas, de la représentation en imagination » (1).

Dans la préface de *Theatricals : Second Series*, publié quelques mois plus tard, était fait le bilan de la situation du romancier devenu dramaturge. Sentant toujours que la pièce non représentée a besoin d'explication et d'excuse, James y disait qu'il avait écrit ses pièces l'œil sur les exigences réelles du théâtre. Il mentionnait « l'angoisse du novice, dont nul ne fait mémoire, « l'impitoyable crayon bleu du régisseur, et « la camisole de force » du théâtre (2), laquelle, limitant le temps au dramaturge, le force à tenir presque plus compte de la pendule que de son sujet, au point qu'il plaide : « Accordez-moi une heure encore, juste une heure... Dumas et Augier l'ont toujours eue, et elle fait toute la différence ; avec cette aide, je n'aurai pas peur de m'attaquer au sublime » (3). Mais ce n'était pas seulement question de temps. « Je ne sais si, pour le dramaturge qui a abouti, la séduction est moindre que pour l'homme de lettres hors de sa voie, qui se fait la main à un art dont chaque règle est une infraction, chaque luxe une privation, chaque privilège un forfait, au regard de son art habituel, de telle façon qu'il a, s'il se peut, encore plus à désapprendre qu'à apprendre. Il est certain que celui qui s'engage dans une aventure aussi désespérée s'aperçoit très vite que, si la besogne était facile, elle ne vaudrait pas qu'on l'entreprît. De fait, à chaque pas, elle se revêt de la dignité que lui donne sa difficulté et, à chaque pas, sa difficulté est d'espèce telle que les innombrables gens qui ne s'en épouvantent point sont destinés dans leur suffisance, à ne la découvrir jamais » (4).

1. *Theatricals : First Series*, p. v.

2. *Theatricals : Second Series*, p. vii.

3. *Ibid.*, p. xii.

4. *Ibid.*, p. vii.

James avait intimement connu ces difficultés. Trop subtil pour écrire avec la simplicité requise pour la scène, et ne pouvant simplifier son style, les questions de théâtre lui paraissaient, souvent, plus complexes qu'elles ne l'étaient en réalité. Jusqu'au bout, il a maintenu que s'adonner systématiquement au théâtre impliquait « plus de généralisations personnelles, un plus grand bagage d'expérience technique, que toute autre occupation esthétique... L'homme qui prétend faire du théâtre a plus à apprendre, en définitive, que tout autre prétendant » (1). Le drame exige « la sélection poussée à la perfection » de façon à produire l'intensité qui importe avant tout, « cette intensité unique qui est le propre du théâtre et pour laquelle on lui pardonnera peut-être beaucoup » (2).

Correctes dans leur essence, ces théories soulignaient la nécessité de sélection, d'arrangement, et d'intensité. Mais à James, dans les romans de qui l'intrigue est chose secondaire, elles semblaient justifier l'artifice, les ficelles, le genre d'intrigue que le drame français de l'époque lui avait enseignés, et dont il était incapable de se libérer — ces mêmes procédés au sujet desquels Flaubert écrivait à George Sand, en avril 1874 : (3) « Une des choses les plus comiques de ce temps, c'est *l'arcane théâtral*. On dirait que l'art du théâtre dépasse les bornes de l'intelligence humaine, et que c'est un mystère réservé à ceux qui écrivent comme des cochers de fiacre. La question du succès immédiat prime toutes les autres. C'est l'école de la démoralisation ».

Rien d'étonnant à ce que, entourées de tant de théorie et de si peu de pratique, les pièces de James n'aient pu faire bonne impression. De *Theatricals : Second Series* la *Saturday Review* du 15 décembre 1894, donna un compte rendu sous

1. *Ibid.*, p. XIII.

2. *Ibid.*, p. XIV.

3. Correspondance entre George Sand et Gustave Flaubert, Paris, 1904.

le titre *A Fish Out of the Water* (un poisson hors de l'eau). Le critique déclarait que le livre contenait quatre cents des pages les plus ennuyeuses que c'eût été son destin de lire. « Mr Henry James a une certaine vogue, un certain marché, quand il écrit d'anémiques histoires. Cela semble dommage qu'il tente la fortune par la production de pièces sans ossature ». La vérité était, d'ailleurs, que, quelques critiques que l'on eût pu formuler avec justice, un manque de structure n'était, certes, pas du nombre. Peut-être y avait-il, au contraire, excès marqué de construction ; et le dialogue était bien tourné, l'ensemble non sans esprit, les personnages souvent tout à fait amusants.

IV

Tenants, dans le premier volume, était tiré d'une nouvelle du Commandant Henri Rivière, que James avait lue, plusieurs années auparavant, dans la *Revue des Deux Mondes* (1). De toutes ses comédies ce fut celle qui eut le moins de succès,

1. *Theatricals : First Series*, p. vi. « La situation présentée dans le premier acte de la première pièce m'a été suggérée il y a longtemps par une nouvelle de feu le Commandant Henri Rivière, publiée il y a quelques vingt-cinq années, sinon plus, dans un numéro de la *Revue des Deux-Mondes*. L'action de la pièce, qui est en somme une traduction libre du sujet de la nouvelle s'écarte beaucoup, il faut le dire, de l'original, malgré qu'elle lui doit encore l'incident du troisième acte. » Cette petite nouvelle du Commandant Rivière est probablement *Flavien : Scènes de la Vie Contemporaine*, publiée dans la *Revue des Deux-Mondes* du 1^{er} novembre 1874. La ressemblance des deux intrigues est très évidente. Le général d'Herbel prend sa retraite pour se dévouer à sa nièce, dont il est devenu tuteur par suite de la mort de son frère. Léonie d'Herbel, comme Mildred, est l'héritière d'une grosse fortune, et s'amourache d'Emmanuel, le fils du général, lui-même capitaine à l'armée d'Algérie. Plus tard arrive une ancienne maîtresse du général, la Comtesse Sampara, accompagné de son fils Flavien et de son précepteur, le Chevalier Griotti. Après de nombreuses péripéties, le précepteur est tué dans un duel. Enfin les amoureux se marient. A part la situation générale et quelques petits incidents semblables ces deux œuvres n'ont rien de commun.

malgré sa prétention d'être « une comédie pure et simple ».

Devenue pupille de Sir Frederick Byng, de Beechingham Manor, Devonshire, Mildred Stanmore, à dix-huit ans, tombe amoureuse de Norman Byng, fils de son tuteur. Sir Frederick s'oppose à ce mariage, pour la raison que son fils n'a pas d'avenir assuré et que son ami, Stanmore, vivant, n'aurait certainement pas donné son consentement. Le jeune Byng part donc pour rejoindre son poste dans l'administration civile des Indes, mais promet de revenir, si Mildred l'appelle. Arrivent, à la recherche d'un logement, Mrs Vibert, une ancienne maîtresse de Sir Frederick, et Claude, leur fils, envoyés par hasard par un agent de location pour voir une maisonnette qui est à louer dans le parc des Byng. Amusante en elle-même, cette coïncidence le devient plus encore quand l'irritable vieux tuteur, en son été de la Saint-Martin, s'amourache à nouveau de sa maîtresse. Elle, de son côté, apprenant le chiffre des revenus de Mildred, force son fils récalcitrant à lui faire la cour. Tout de suite Mildred câble à Norman, lequel revient à temps pour remettre Claude à sa place et épouser la jeune fille. Quant à Sir Frederick, il épouse Mrs Vibert. Il est peut-être superflu de mentionner que, comme dans *A Woman of No Importance*, quand l'heure du dénouement approche, que Claude et Norman sont dressés l'un devant l'autre, Mrs Vibert s'écrie : « Ne le frappe pas — c'est ton frère ».

A vrai dire, l'éloquence de Mrs Vibert rappelle, par moments, les tirades des premières petites pièces de James. « Je suis lasse des routes poussiéreuses, dit-elle à Sir Frederick, lasse d'effort, et d'exil, et de mouvement ; lasse de me traîner vainement d'un lieu à un autre, et de tous les chemins battus et de ces coins du Continent où toujours l'on retrouve la même foule. Par pitié, permettez-moi de me reposer dans ce petit coin à l'abri. Laissez-moi m'établir ici sur le ferme terrain de votre amitié et je trouverai un nouvel intérêt à

la vie » (1). D'une rhétorique encore plus creuse est le discours de Lurcher, précepteur de Claude, à Miss Dyer. « Vous gagnerez ma gratitude éternelle en persuadant à Miss Stanmore — et vous avez une occasion si rare de le faire — que la meilleure garantie de son bonheur serait une union avec ce garçon brillant et plein de charme — un des jeunes hommes d'Europe les plus accomplis, les plus cultivés, les plus aimables, une fleur que j'ai, moi-même, assidûment soignée, une nature chez laquelle l'art et la culture, la plus haute éducation et l'atmosphère la plus pure, n'ont fait qu'ajouter à l'épanouissement des dons les plus rares » (2).

Disengaged, la seconde pièce, est basée sur une nouvelle de James, *The Solution*, publiée en 1890, dans laquelle on persuade à un jeune homme qu'il a compromis une jeune fille en l'emmenant se promener seule avec lui, qu'il doit donc demander sa main. Quand le responsable de cette farce se rend compte que les choses sont allées trop loin, il demande à la femme qu'il aime de l'aider à sortir d'embarras. Elle, non seulement trouve une solution qui rend la liberté au jeune dupé, lequel n'a fait sa demande que s'y croyant tenu, mais tombe amoureuse de lui et l'épouse elle-même. Histoire qui se prête facilement à la forme dramatique.

Dans la pièce que James écrivit peu de temps après la nouvelle, il complique la situation. Le dialogue, d'autre part, est facile et rapide, malgré certaines subtilités auxquelles l'auteur ne pouvait échapper. En somme, le tout est de même genre que la comédie dite, en Angleterre, de la Restauration, par l'esprit qui y brille, l'intrigue, et la présentation des caractères. Le Capitaine Llewellyn Prime se laisse persuader par Charles Coverley qu'en s'écartant un peu derrière un groupe de touristes avec Blandina Wigmore, il l'a sérieusement compromise. Le galant capitaine reconnaît son devoir d'honneur et sur-le-champ, demande sa main.

1. *Ibid.*, p. 29.

2. *Ibid.*, pp. 58-59.

Coverley, qui ne s'attendait point à ce que Prime prît l'affaire au sérieux, cherche aide et conseil auprès de Mrs Jasper, qu'il aime, pour « dégager » Blandina et le capitaine. Mrs Jasper, qu'aime aussi Sir Montagu Brisket, consent, à condition que Coverley enverra Percy Trafford, jeune diplomate, rejoindre immédiatement son poste à Copenhague, parce qu'il fait trop la cour à son amie Lady Brisket. Coverley fait ce qu'elle lui demande. Mrs Jasper tombe amoureuse du Capitaine Prime, et la pièce se dénoue seulement quand le capitaine fuit Blandina et vient se présenter chez Mrs Jasper, à Londres. Blandina le poursuit, et l'on pousse dans ses bras Trafford, qui se prépare à partir pour Copenhague. Prime, délié de son engagement, se fiance avec Mrs Jasper, tandis que Coverley, qui a tout compliqué, en reste pour ses frais.

Quinze ans après que James avait écrit cette vive petite comédie, c'est-à-dire le 11 mars 1909, elle fut représentée au Hudson Theatre à New-York, à une matinée spéciale (1). Ce fut, d'ailleurs, l'unique pièce de James représentée, en Amérique, pendant sa vie. « En elle-même, la pièce est une réussite parfaitement louable, écrivit Clayton Hamilton, dans son compte rendu de la représentation, mais la nature même de ses mérites est telle qu'ils indiquent, de manière concluante, que Mr James ne pourra jamais réussir ni rendre de service comme dramaturge ». Malgré toute sa verve de haute comédie, sa construction adroite, son style brillant, son dialogue habile, elle était, aux yeux de Mr Hamilton, sans émotion, sans sympathie, sans cœur — en somme, vide. C'était l'habileté sans humanité. L'esprit qui s'y montrait ne s'adressait qu'à l'intelligence. (2). On pouvait cependant la jouer, cette comédie, et le dialogue de James n'était pas encore devenu « inhumainement littéraire » comme Shaw devait, plus tard, l'appeler.

1. Au profit de St. Andrew's Convalescent Hospital.

2. *Forum*, avril 1909.

V

Mêmes qualités et mêmes défauts dans le second volume de *Theatricals*, terminé vers la fin de 1894 et publié en 1895. Les deux pièces qu'il contient sont aussi spirituelles, pleines d'action, et tout à fait jouables.

The Album, la première, a quelques moments très bien venus : par exemple, le premier acte, où, dans une riche maison de campagne, les invités, font cercle, se pressent, autour de Mr Bedford mourant, les femmes surtout, prêtes à saisir dans leurs griffes, en vue de mariage, quiconque se trouvera l'héritier choisi. Le tout a quelque chose de l'atmosphère de *Volpone* (quoique, bien entendu, avec plus de raffinement et moins de force et de relief) et cela fait de bonne comédie.

A la nouvelle de la maladie de Bedford, Lady Basset et Maude Vanneck, qui se préparaient à partir, décident de rester, leur principal motif étant que le plus proche parent, Sir Ralph Damant, Bart., véritable misogyne, doit arriver d'un moment à l'autre. En attendant, Lady Basset fait des efforts désespérés pour supprimer la concurrence de Maude, la pousser dans les bras de Teddy Ashdown. L'une et l'autre femme soupçonnent, d'ailleurs, la secrétaire de Bedford, Grace Desmond, d'être une ambitieuse, capable éventuellement, d'attirer sur elle-même l'attention de Sir Ralph. Les choses en sont là quand arrive Mark Bernal, cousin éloigné qui n'est pas au courant de la situation. Les femmes, le prenant pour Sir Ralph, sautent sur lui. Ici, le dialogue est d'une rapidité qui surprendra ceux qui connaissent seulement le James dernière manière.

BERNAL (*dans le vague*). — Miss Grace Desmond ?

LADY BASSET. — Une personne employée ici.

MAUDE. — Une partie de l'aménagement.

BERNAL (*innocent*). — Elle va avec la maison ?

LADY BASSET. — Elle n'en augmente pas beaucoup la valeur.

MAUDE. — Elle vaut assez pour être payée !

BERNAL (*dans le vague*). — Payée ?

LADY BASSET. — A gages. Elle écrit pour le cher homme, elle lui fait la lecture, et, je suppose, ses comptes aussi (1).

Bernal, qui est peintre, a passé plusieurs années en Amérique, et, dès qu'il s'agit de l'Amérique James ne veut pas la lâcher sans faire rire. Lady Basset, discutant Bernal avant son arrivée, dit : « Il menait une vie désordonnée, il n'avait pas de valeur, il n'était bon à rien, sauf pour l'Amérique, où il est allé... » Et Sir Ralph, quand on lui pose des questions au sujet de son cousin, dit de même : « Il avait pris des habitudes basses — je crois bien qu'il s'était mis à faire des portraits. Il portait des habits bizarres et connaissait des gens bizarres. Il menait une vie désordonnée, immorale, j'en suis convaincu. Ses goûts étaient vulgaires, ses capacités médiocres. Enfin, il a coulé à fond : il est allé en Amérique » (2).

Croyant Bernal mort, Sir Ralph se présente comme légataire universel. Le peintre, cependant, erre par la maison. Il a laissé son portefeuille d'esquisses dans le salon, où Sir Ralph le trouve et ainsi apprend sa présence, mais sans rien changer à ses projets. Grace Desmond, à son tour, découvre le portefeuille, et elle soupçonne la vérité. Entre temps, Bedford fait son testament et, convaincu que Sir Ralph est son seul parent vivant, lui laisse tout. Il meurt, et Sir Ralph (un quasi-Tony Lumpkin) hérite.

Le second acte se passe à Chelsea dans l'atelier de Mark Bernal, où Sir Ralph doit venir poser pour son portrait. Lady Basset et Maude arrivent pour le relancer là. En même temps, Grace, sans travail depuis la mort de son ancien patron, vient demander à Mark son aide ; et, quand Sir Ralph paraît lui-même, il se voit, à sa terreur, entouré de toutes ces

1. *Theatricals : Second Series*, p. 21.

2. *Ibid.*, p. 17.

femmes. Grace saisit l'occasion de le tirer à l'écart et lui révèle qu'elle connaît sa duplicité. Sir Ralph suppose que, comme tant d'autres, elle veut l'épouser, et, quand Mark entre dans la pièce, il annonce à tout le monde qu'elle lui a demandé sa main et qu'il l'a acceptée. Ceci choque Mark (lequel commençait à aimer Grace) tellement que, sans lui permettre de s'expliquer, il lui dit de quitter la maison.

Le troisième acte réunit tout le monde chez Sir Ralph. Grace vient le voir, et il lui annonce qu'il est décidé à accepter la proposition qu'elle lui a faite. Elle lui explique alors, ses vraies intentions — qu'il doit donner à Mark ce qui lui est dû ou qu'elle dénoncera sa fraude ; sur quoi il lui fait des excuses et, pour de bon cette fois, lui demande sa main. Elle refuse ; et, finalement Sir Ralph accepte d'épouser Lady Basset — laquelle ne veut plus de lui, lorsqu'il annonce qu'il va faire « un acte de justice éclairé » — transférer tout l'héritage à Mark. Celui-ci avoue son amour à Grace, et elle accepte de devenir sa femme.

Cet esprit de comédie légère est maintenu dans la dernière pièce de la série, *The Reprobate*. Le « vaurien », Paul Doubleday, ayant eu, quand il était très jeune, une liaison avec une femme âgée a subi autant d'ennuis et de surveillance de la part de sa mère veuve et de son tuteur, Mr Bonsor, que la traditionnelle jeune fille à marier. Le tuteur, qui voudrait marier sa nièce Blanche Amber, en visite à Bonsor Villa, à Pitt Brunt M. P., la prévient d'éviter Paul. Défense qui ne fait qu'augmenter l'intérêt et la sympathie de Blanche pour le jeune homme, cloîtré en quelque sorte et forcé, à cause d'une seule faute, de mener une vie exemplaire, loin des tentations mondaines. Bientôt elle l'aime. Paraît une mystérieuse Mrs Freshville, qui se promène dans la maison, tout comme Mark Bernal dans *The Album*. Elle aussi, laisse quelque chose sur la table, son réticule ; Bonsor l'ouvre et y découvre la photographie de Paul. Mrs Freshville est la femme qui le séduisit.

Revenue chercher son sac, elle rencontre une autre de ses anciennes « flammes », le Capitaine Chanter, soupirant, maintenant, de Mrs Doubleday. Se rendant compte qu'elle nuira à ses projets, le capitaine se décide à faire revivre l'affaire entre elle et Paul. Au milieu de tous ces gens, celui-ci perd la tête et, quand Mrs Freshville lui demande de l'épouser ouvertement, se sauve à Londres. Cette fugue le transforme : il revient, et insiste qu'il n'est pas du tout un « vaurien ». Mrs Freshville, poussée par Chanter à le poursuivre encore, donne quelques vieilles lettres à Brunt, lequel les donne à Blanche, espérant l'amener ainsi à délaisser Paul et à accepter ses instances à lui. Le monologue de Blanche est dans la première manière de James.

BLANCHE (*seule, agitée*). — Il fait des victimes — et il les rend très malheureuses. (*A la hâte, elle rassemble les lettres.*) Qui le saurait mieux que moi ? Mais qu'est-ce que Mr Brunt avait à faire avec ces lettres ? Comment est-ce qu'il les a eues ? Il me les a données pour m'avertir. (*Après un instant.*) Si malheureuse que je sois, je rejette l'avertissement. Je vais les rendre à celui qui les a écrites.

Tout finit bien : Paul épouse Blanche ; Mrs Freshville, Brunt ; et le Capitaine Chanter, Mrs Doubleday.

Quand *The Reprobate* fut présenté au Court Theatre, par la Stage Society, le 16 décembre 1919, Bernard Shaw le trouva très digne d'être joué (1) ; et à cette occasion, le critique du *Times* écrivit que c'était là une occasion unique de voir « un côté inattendu, inaccoutumé, presque incroyable, de Henry James... » (2) « Pas de « supersubtilités » psychologiques, pas de tournures compliquées, d'enroulements et contournements de style, pas une trace de ce Henry James

1. Opinion exprimée à l'auteur. Les rôles distribués comme suit : Cubit — Ben Field ; Mrs Freshville — Athene Seyler ; Pitt Brunt — Lawrence Hanray ; Mr Bonsor — Brember Wells ; Paul Doubleday — Nicholas Hannen ; Blanche Amber — Meggie Albanesi ; Mrs Doubleday — Suzanne Sheldon. Captain Chanter — Herbert Bunston.

2. Probablement écrit par A. B. Walkley.

que nous connaissons tous et que quelques-uns de nous aiment d'un amour qui ne va pas jusqu'à l'idolâtrie ; une histoire simple, racontée dans un langage simple, une action toute mouvement et vie claquante, des personnages qui sont tous les caricatures les plus saisissables et les plus drôles ». Le critique du *Daily Telegraph* ne trouva pas la pièce tout à fait aussi claire. « Personne que Henry James n'aurait pu écrire *The Reprobate*. Le style, les personnages, les traits brillants, tout cela proclame l'auteur ; ce que fait aussi, et non moins fortement le manque constant de lucidité. Or c'est là un des péchés les moins pardonnables qu'on puisse reprocher à l'auteur d'une pièce. Il a fallu que Henry James aimât réellement le théâtre pour que, non pas une fois seulement, mais à plusieurs occasions déjà, il ait bravement affronté la défaite en poursuivant un succès dramatique. Ses méthodes sont malheureusement trop évasives et ses développements trop laborieux pour lui permettre de remporter les lauriers tant désirés ».

Theatricals : First Series fut, au moment de sa publication favorablement reçu. Le *Times* parla de ces pièces comme « subtiles et exquisement littéraires » et beaucoup d'autres usèrent des mots « délicatesse », « subtilité ». Mais ni l'un ni l'autre des volumes n'attira beaucoup l'attention du public ; et plus jamais James n'essaya d'imprimer telle quelle une œuvre de théâtre. Quand il lui arriva de désirer la publication pour ce dont il avait fait une pièce, il la transforma en roman — cela rapportait plus. C'était, d'ailleurs, le temps où Shaw essayait d'une autre méthode pour apprendre au public à lire le drame. Il introduisit de très longues indications pour l'interprétation de la pièce, écrivit d'amples préfaces ; et l'on peut dire que c'est, dans une large mesure, grâce à son influence qu'on publie et lit aujourd'hui tant de pièces en Angleterre.

CHAPITRE VII

Étude sur le succès

A success was as prosaic as a good dinner : there was nothing more to be said about it than that you had had it.

HENRY JAMES.

I

« Personne ne se fait la plus faible idée du but que je cherche à atteindre, dit Neil Paraday dans *The Death of the Lion*, et peu nombreux sont ceux qui ont lu seulement trois pages de moi » (1). « Je n'aurais pas donné une guigne de toute la besogne, sans l'idée qu'il y a dans mon œuvre, » déclare l'auteur méconnu dans *The Figure in the Carpet* (2). « Il semble que les romans de Limbert, nous dit le narrateur dans *The Next Time*, ne lui aient jamais rien rapporté : autant que j'en puis juger, ils ne lui rapportèrent que des hommages lesquels prenaient son temps » (3). Et, dans *The Middle Years*, Dencombe, le malheureux auteur, fait sur le romancier cette réflexion que « ses difficultés » de création « étaient toujours là, mais toujours là aussi, à ses yeux, bien que, probablement à ses yeux seuls l'art qui les avait, dans la plupart des cas, surmontées » (4).

1. Vol. XX, édition Macmillan, p. 108.

2. *Ibid.*, p. 207.

3. *Ibid.*, p. 149.

4. Vol. XXI, *ibid.*, pp. 70-71.

Ainsi se plaignent, dans les nouvelles que James écrivit pendant sa période dramatique, les artistes, images projetées de lui-même. Rebecca West a émis l'idée que ces contes suivent simplement le mouvement dominant à cette époque, qui portait à se préoccuper de la question de l'art pour l'art et des problèmes de l'artiste. Ce n'est, toutefois, en réalité là qu'une cause secondaire. Quand, dix ans plus tard, James écrivit les préfaces pour l'édition définitive de ses œuvres, il fit une allusion un peu voilée au rôle personnel qu'il jouait dans ces nouvelles. « Ces nouvelles ont cela en commun que, toutes, elles traitent de la vie littéraire, s'inspirant, dans chaque cas, de quelque aventure observée, quelque embarras éprouvé, quelque situation pénible à l'extrême, de l'artiste épris de perfection, irrésistiblement mené par son idée ou puni d'être sincère. « Et, à propos de *The Figure in the Carpet*, cette histoire « de toute ingéniosité » (où tous les critiques ont cherché le motif caché dans le tapis de James), il fit cette remarque : « Si jamais j'ai eu conscience de trouver motif et matière pour écrire un conte significatif, c'est lorsque j'ai observé avec quelle étrange impuissance, parmi nous tous, ce que nous appelons la critique — dont la curiosité jamais n'émerge de l'état de mollesse — tend à se maintenir sans contact avec le sens voulu aux choses ! — avec des caractères de l'artiste aussi finement attestés que son esprit, sa forme à lui, son biais et sa logique personnels » (1).

II

Pendant bien des années, le problème du succès a hanté James, du succès général et éphémère, aux applaudissements du public ; du succès personnel, tel que le sien, de bon aloi, mais non reconnu, mal compris du public. C'est l'idée

1. Vol. XV, édition définitive, pp. ix-xii.

qui anime ses nouvelles sur la vie des artistes, cela que déjà l'on entrevoit dans quelques-uns de ses romans précédents. Dans *The Portrait of a Lady*, lorsque Isabel Archer dit à M^{me} Merle qu'elle est l'image vivante du succès, celle-ci se contente de demander en retour : « Quelle est *votre* idée du succès ? » (1) Et, comme Isabel répond : « Voir se réaliser un rêve de jeunesse », M^{me} Merle convient que cette définition est très jolie, mais se déclare forcée de la trouver bien triste. A ce compte-là, qui jamais put prétendre avoir réussi ? Dans *The Lesson of the Master*, Henry St. George, l'écrivain, a « réussi » ; mais, de ce moment, ses œuvres sont marquées par une absence relative de distinction ; ce qui fait dire à Overt que « le succès est de telle nature qu'il fait se tortiller les gens sur un air autre » (2). Et dans *The Tragic Muse*, le succès aussi, de Miriam est l'occasion d'une discussion intéressante (3). « Il y a une chose que vous pouvez obtenir n'importe où, si vous avez du talent, et nulle part si vous n'en avez pas, et, en général, dans les milieux désagréables plus facilement que dans d'autres ; et cela — puisque c'est l'élément de la question que nous sommes en train de discuter — c'est simplement le succès ». Et encore : « Il est, sûrement, vulgaire de ne penser qu'au bruit que l'on va faire — surtout quand on se rappelle que combien totalement *bêtes* sont la plupart des gens parmi qui on le fait ».

Ce ne sont là qu'allusions en passant, à côté des études, très précises, sur le « succès » écrites par James à l'époque où il était convaincu d'être un des écrivains qui en avaient le moins ; et la popularité vite gagnée de Stevenson, la notoriété de Thomas Hardy, la réussite facile d'Oscar Wilde, de Rudyard Kipling et, peu après de H. G. Wells, ne pouvaient qu'accentuer ce sentiment.

1. Vol. VI, édition Macmillan, p. 251.

2. Vol. XX, *ibid.*, p. 62.

3. Vol. XIII, *ibid.*, pp. 302-303.

III

Dans les biographies et les lettres de la dernière décade du XIX^e siècle, il y a peu de choses à glaner sur James. Etranger au mouvement littéraire caractéristique de l'époque, il fit, cependant, par l'entremise de Henry Harland, la connaissance d'Aubrey Beardsley, mais ne se sentit pas particulièrement attiré par lui. D'autre part si le groupe du *Yellow Book*, en général respectait fort James, Oscar Wilde, qui en était ostensiblement le chef, lui avait sommairement réglé son compte. « Ecrire semble être pour Mr James un devoir pénible : il gaspille son style, de tour littéraire agile, ses phrases heureuses, sa satire rapide et caustique, sur des sujets mesquins et des « points de vue » imperceptibles » (1). Harland, il est vrai, persuada James de collaborer au *Yellow Book*, où parurent, en conséquence, quelques contes, dont les héros étaient des écrivains méconnus ; *The Death of the Lion* en est le plus notable exemple. Mais James désirait vivement se dissocier du groupe en question, ayant peu de sympathie pour ces pâles jeunes hommes à l'esthétisme étrange, au goût blasé, qui assourdissaient le Café Royal de leur prose fleurie et de leurs ostentatoires épigrammes.

Quant à Shaw, ce fut à cette époque qu'il le rencontra pour la première fois, mais ils avaient peu de tendances communes et ne se lièrent d'amitié que plus tard. Alors que la pièce de James, *Guy Domville*, était un four complet, celle de Shaw, *Arms and the Man*, jouée à l'Avenue Theatre en 1894, constituait un événement important pour le théâtre anglais. Ce succès de Shaw n'égalait, d'ailleurs, pas le « triomphe » populaire d'« Oscar », allant de *Lady Windermere's Fan* (le 20 février 1892, au St. James's Theatre) en passant

4. Essai sur « The Decay of Lying », dans *Intentions*.

par *A Woman of No Importance* (1893) et *An Ideal Husband*, (deux jours avant *Guy Domville*), jusqu'à *The Importance of Being Earnest* (mise en scène par George Alexander) cette même année 1895, quelques semaines avant la retentissante déchéance de l'esthète libertin. Rêvant d'un triomphe tout autre James ne pouvait guère qu'éprouver de l'amertume devant pareille profusion de louanges pour ce qu'il jugeait médiocre.

Après *Guy Domville*, James confessait à Howells qu'une « nouvelle génération, qu'il ne connaissait point, ni au total n'appréciait », avait, de toute part, conquis la faveur du public. Il se sentait tout à fait isolé, se demandait anxieusement ce que serait pour lui l'avenir. « Depuis quelque temps, je sens que je suis tombé sur des jours mauvais », inutile partout et pour tous. Une réflexion allégeait pourtant la mélancolie de ces pensées ; c'était que, depuis pas mal de temps, « pour des raisons très logiques mais accidentelles et temporaires » il avait très peu écrit. « Oui, je me disais : « Produis à nouveau — produis ; produis mieux que jamais, et tout ira bien » (1). » C'est en se donnant ainsi courage qu'il écrivit les romans qui suivirent ; et la vérité était que son art était en avance sur tout celui de cette nouvelle génération. N'avait-il pas formulé déjà, sur le roman, certaines théories, qui, vingt-cinq ans plus tard, devaient avoir une très grande influence ?

Aux lettres mélancoliques de James, Howells répondait toujours de façon encourageante. Le 13 décembre 1894 il lui écrivit : « Dans votre lettre d'il y a quelques semaines, il y avait une note de découragement, injustifié, et contre lequel mon cœur a protesté avec une promptitude qui fait honte à ma plume. Je désirais vous dire que, parmi nous, personne ne jouit d'une réputation littéraire telle que la vôtre. Tous ceux qui aspirent à faire eux-mêmes quelque chose ne fixent les

1. *Letters*, vol. I, pp. 230-231.

yeux ni sur moi, ni sur aucun autre, mais sur vous pour trouver inspiration ; et je suis convaincu que, si vous écriviez maintenant quelque chose de la qualité de votre *The Lesson of the Master* ou de *The Death of the Lion*, vous auriez un public plus ample que vous n'en avez jamais atteint encore » (1). Lorsque Howells vit James à Londres en 1897, il ne manqua pas de revenir à la charge ; le 27 décembre, il écrit à C.-E. Norton : « J'ai eu deux jours à Londres, toujours et uniquement avec James... il semblait, sans que rien l'y forçât, mais profondément, découragé ; j'ai pu le rassurer sur son public ici ».

James trouva, quand même, quelques amis parmi les jeunes. Il admirait Rudyard Kipling et appréciait H.-G. Wells, lequel avait, lui aussi, collaboré au *Yellow Book*, et éprouvait, alors, pour lui beaucoup de respect. Max Beerbohm, qui lisait ses œuvres religieusement, parlait de leur auteur avec une admiration plus que respectueuse, reconnaissant « sa passion abstraite pour l'art de la fiction... Mr James est notre — disons « notre » — romancier le plus savant, tout comme Swinburne fut notre plus savant poète » (2). Et ce fut à cette époque aussi que Joseph Conrad, le rencontrant, l'appela « cher maître ». S'il n'avait point une grande popularité, il était, du moins, estimé et aimé dans certains milieux. Cela n'empêche que pendant plusieurs années, il se sentit singulièrement seul.

IV

A cinquante-et-un ans, Henry James écrivait à William qu'il comptait « batailler » avec le théâtre une année encore. Il sentait, alors, qu'il n'avait pas réalisé beaucoup de ses ambitions : il avait souhaité être un grand romancier ; il

1. *Life in Letters of William Dean Howells*, vol. II, pp. 55 et 83.

2. Max Beerbohm, *And Even Now*.

était devenu un homme de lettres indécis, écrivant des scénarios pour perpétuellement nourrir cet abîme : les bureaux des régisseurs. Les histoires de cette époque sur le « succès » expriment la rancune que James ressentait envers une classe sociale incapable d'apprécier un effort sincère, honnête, méritoire, et acceptant le vulgaire, le superficiel et le vide.

Ce fut dans sa dernière année d'effort dramatique qu'exaspéré, à bout d'énergie, amer, James écrivit *The Death of the Lion*, la plus mordante de ces histoires. Il l'envoya au *Yellow Book* ; et ce fut la contribution la plus marquante au premier numéro de ce trimestriel couleur jaunissee. « Ce petit conte... semble avoir eu un succès, étant donné qu'il s'agit de quelque chose de moi, extraordinaire » (1), écrivait-il à son frère. Et cette histoire de Neil Paraday, auteur devenu « à la mode » (quoique personne ne le lise) quand la presse, laquelle l'a négligé toute sa vie, s'intéresse subitement à lui, méritait bien de réussir. Paraday, « lion » littéraire des salons, prend froid et meurt tristement dans la vieille maison de campagne d'une dame de la haute société, aux intérêts trop éparpillés pour lui prêter l'attention nécessaire. Pendant ce temps, son dernier et plus important manuscrit, passant de main en main, se perd. L'ironie est légère, nette, avec, çà et là, une pointe d'amertume qui ne fait qu'ajouter à l'impression de vérité.

The Next Time est l'histoire de Ray Limbert, qui n'a aucun succès parce qu'il ne peut écrire que des chefs-d'œuvre. Tous ses efforts pour trouver des sujets populaires, afin de faire vivre femme et enfants, restent vains. Et, par contraste, James nous montre là également une femme auteur qui, assurée d'un succès fou toujours, désire passionnément échouer, une fois au moins, « exquisement » comme Limbert. « Un succès était aussi prosaïque qu'un bon diner : on l'avait eu ; il n'y avait rien de plus à dire » (2). Et les œuvres de Limbert

1. *Letters*, vol. I, p. 217.

2. Vol. XX, édition Macmillan, p. 144.

sont, d'après les critiques, tout comme celles de James, « de merveilleusement subtiles études de caractère » mais elles restent des morceaux de maître, sans être de grands « succès ». Quant au succès qui vraiment a un sens, l'artiste l'atteint quand d'un beau sujet il exprime complètement la beauté — et la conclusion forcée est que l'infortuné Limbert, incapable de s'abaisser au vulgaire, sans cesse essaiera d'y descendre, d'une façon qu'il s'imaginera de plus en plus adroite ; mais toujours et fatalement le banal lui échappera, car son habileté, à ses yeux infernale, n'est que son génie sous un inefficace déguisement (1).

The Figure in the Carpet, histoire d'un auteur plus heureux, est une protestation de James contre la cécité des critiques. L'auteur, Hugh Vereker, « n'était, naturellement, point populaire, mais je jugeais qu'une des sources de sa bonne humeur était justement qu'à ses yeux, le succès était indépendant de cela » (2). Il ne se plaint pas de ne pouvoir vendre ses œuvres, mais de ce que personne ne voit ce qu'il tâche de faire. Dans une conversation à table, on lui demande son opinion sur une critique de son dernier livre...

« Tout ce que je prétends, c'est que le critique ne voit pas », — Mais, à ce moment, un plat fut passé par-dessus son épaule, et nous dûmes attendre pendant qu'il se servait.

« Ne voit pas quoi ? » continua mon voisin.

« Ne voit quoi que ce soit. »

« Mon Dieu — quelle stupidité ! »

« Pas du tout », répliqua Vereker, en riant de nouveau. « C'est comme tout le monde » (3).

Plus tard, il cause avec le jeune critique, auteur de l'article. « Ce que je veux dire — comment dirai-je ? — je parle de ce *pour* quoi j'ai surtout, particulièrement, écrit mes livres. N'y a-t-il pas pour tout écrivain, quelque chose de particu-

1. *Ibid.*, p. 183.

2. *Ibid.*, p. 201.

3. *Ibid.*, p. 203.

lier comme cela, quelque chose qu'il s'efforce d'accomplir, sans quoi il n'écrirait pas du tout, qui fait l'essence même de sa passion, où, pour lui, la flamme de l'art brûle le plus intensément ? Eh bien, c'est cela ». Et encore : « Il y a dans mon œuvre une idée sans laquelle je n'aurais jamais pris la peine d'écrire une ligne. C'est l'intention la plus belle, la plus riche, qu'il y ait dans tout cela, c'est par un triomphe de patience et d'ingéniosité que j'ai pu l'appliquer. Je devrais laisser à quelqu'un d'autre le soin de dire cela ; mais voilà — personne d'autre ne le dit, et c'est justement ce dont nous causons. Il passe, ce petit tour de pensée particulier à moi, d'un livre à l'autre : il est le fond ; tout le reste en comparaison, simple jeu en surface. L'ordre, la forme, la texture, de mes livres en sera, peut-être, un jour, pour les initiés, une représentation complète... La chose est là, aussi concrète qu'un oiseau dans une cage, un appât sur un hameçon, un morceau de fromage dans une souricière. C'est ce qui gouverne chaque ligne, chaque phrase, choisit chaque mot, met chaque point sur un *i*, place chaque virgule » (1).

Ainsi parle des auteurs méconnus Henry James, auteur méconnu. Dans *The Middle Years*, Dencombe, mourant, réfléchit finalement qu'il travaille dans le noir « ...notre doute est notre passion ; et notre passion, notre tâche. Le reste est la folie de l'art » (2). Et il meurt seul, avec le sentiment qu'il lui restait à écrire ses plus grandes œuvres. Et voici encore, dans *The Lesson of the Master* (3), le « maître » se rendant compte que les meilleures choses de la vie vous éloignent du grand art : qu'une femme, et des enfants exigent un sacrifice du « style », de la forme, et du fond.

Même une fois résigné à l'adversité, James devait, maintes fois encore reprendre le motif du succès. En 1900, *The Abasement of the Northmores* compare la carrière de Lord Nor-

1. *Ibid.*, pp. 207-208.

2. Vol. XXI, *ibid.*, p. 92.

3. Vol. XX.

thmore et ce qu'a, sans attirer l'attention, accompli Warren Hope ; mais c'est pour révéler que l'adulation du public n'est rien auprès du triomphe paisible d'une expérience plus riche, plus personnelle, plus intense donc. D'autre part, dans *The Great Good Place*, l'auteur se plaît à suivre les caprices de sa fantaisie, quand il dit :

« Je viens de laisser tomber mon fardeau... »

« Et il était très grand ? »

« Oh ! c'était d'un poids ! »

« Un souci, une peine, un doute ? »

« Oh ! non, pire que cela ! »

« Pire ? »

« Le succès, du genre le plus vulgaire. » (Il mentionne la chose d'un ton amusé.)

« Ah ! Je le connais aussi ! Dans l'avenir, du train dont vont les choses, personne ne sera de force à faire face au succès ». (1)

Dans la préface de *Daisy Miller* James écrivit : « Dans toute cette affaire, ce qui reste le plus longtemps vivant pour la vision (de l'artiste), ce n'est pas la question variable du « succès », mais l'indéracinable beauté poétique de la peine prise ». Dans *Sir Dominick Ferrand*, Peter Baron s'aperçoit que l'humilité est, dans la profession des lettres, la moitié déjà de l'effort à faire, et la résignation, la moitié déjà du succès. Dans *John Delavoy*, l'auteur a travaillé sans récompense matérielle, et, à sa mort, on publie simplement dans une revue un article de vulgarisation à son sujet, le rédacteur en chef ne voulant pas d'une analyse et d'une appréciation sérieuse de son œuvre.

L'une après l'autre, ces histoires de déceptions, de dévouement à un art difficile, d'indifférence du public, dénotent un esprit qui a longuement réfléchi sur ces questions. A chaque instant, on voit que ces contes sont tirés d'une expérience personnelle. Les caractères d'écrivains sont trop réels, et se

1. *Ibid.*, p. 211.

ressemblent trop et ressemblent trop à l'auteur pour ne pas être tant soit peu James lui-même, le Henry James parvenu tard à la maîtrise de sa profession et, à cinquante ans, se livrant encore à de hasardeux essais de théâtre.

V

Au printemps de 1894, James, à qui George Alexander avait assuré qu'il mettrait en scène une de ses pièces, retourna en Italie. Il y resta jusqu'à la fin de l'été et revint à Londres en automne. Au début de décembre, les répétitions de *Guy Domville*, commencées le mois précédent, touchaient déjà à leur fin. Au milieu des derniers préparatifs, survint la nouvelle de la mort de Stevenson. « On sent à quel point on était attaché à lui, écrivit James à Gosse (1), quelle place il occupait ; c'est comme si *dans* cette place s'était abattue soudain une grande avalanche de glace ». Les répétitions devinrent, pour le moment, « quelque chose de criard, de sans cœur ».

Une lettre du 1^{er} décembre 1894 décrit à Miss Henrietta Reubell l'attente anxieuse du dernier mois de répétitions de la pièce retouchée avec tant de soin et qui devait être montée admirablement et bien jouée (2). « Pendant tout le mois dernier, écrit-il, l'unique vertu à laquelle j'aie prétendu a été une patience sans bornes, une résignation héroïque, dont je dois me pourvoir encore pour la répétition d'une petite pièce (trois actes), qui doit être présentée samedi prochain au St. James's Theatre. Vous voudrez bien ce soir-là, vers 8 h. 30, faire une prière fervente à mon intention. Il s'agit d'une pièce courte et « romanesque », dont l'action se passe en Angleterre au milieu du siècle dernier, et elle sera montée de façon exquise, jolis costumes etc., et jouée aussi bien que l'on peut s'y attendre ici. Mais les répétitions sont un *écœu-*

1. *Letters*, vol. I, p. 223.

2. *Ibid.*, pp. 225-227.

rement et l'on a un infini besoin de vertus héroïques. Voici quatre semaines que je suis chaque jour sur la brèche, et je suis à bout tout à fait. Ce soir (le théâtre étant à cet effet fermé au public une semaine) c'est la répétition générale — elle est ici, bien entendu, intensément privée, contrairement à Paris, où le public y est admis. Ce sera tout en³mon honneur, semble-t-il, puisque je serai là seul, *me prélassant dans mon fauteuil*, comme le roi de Bavière à l'opéra. Nous devons répéter ainsi encore trois soirs, pour donner aux acteurs l'aisance voulue dans des vêtements d'une époque passée, et, après le bûchage qu'a été ce que nous venons de faire, je dois avouer que c'est assez amusant — aussi amusant que peut l'être, pour un homme ayant du goût et de la sensibilité, quoi que ce soit dans cet odieux processus qu'est, en pratique, la production d'une œuvre à la scène. J'étais peut-être destiné au drame — Dieu le sait ! — mais je n'étais certes pas destiné au théâtre ». Et il ajoutait : « Envoyez-moi un petit mot d'encouragement pour le cinq, je le regarderai comme une influence de bon augure... »

Les événements du cinq janvier eurent pour conséquence l'abandon du théâtre et le retour au roman.

CHAPITRE VIII

Guy Domville

It is a most unholy trade!

HENRY JAMES.

I

Le 5 janvier 1895, Mr George Bernard Shaw, Mr Arnold Bennett, Mr William Archer, Mr Edmund Gosse, et Mr A. B. Walkley allaient au théâtre de St. James pour y entendre *Guy Domville*, la nouvelle pièce de Mr Henry James, tandis que celui-ci, ce même soir, se rendait au Haymarket, où l'on donnait *An Ideal Husband*, pièce d'Oscar Wilde.

« Enfin », écrivait, ce jour-là, de Cambridge, Massachusetts, William James à W.-D. Howells, « on va jouer une des pièces de ce pauvre H. J. — ou plutôt elle est déjà présentée au théâtre d'Alexander depuis quatre ou cinq heures, si à la dernière minute rien n'est venu l'arrêter. Au moment où je vous écris, il est condamné ou sauvé — je souhaite à genoux cette dernière éventualité, et attends la dépêche par laquelle pauvre H. me la confirmera demain, après qu'il aura lu les comptes rendus des journaux » (1). Il avait raison de s'inquiéter au sujet de son « pauvre H. J. », car ce soir-là devait marquer dans la vie du romancier.

1. *Life in Letters of William Dean Howells*, vol. II, p. 57.

Extrêmement nerveux, Henry James préféra, comme nous l'avons vu, ne pas assister à la première de sa pièce et, s'il se rendit à un autre théâtre ce fut pour « être » dit-il, « contraint à la tranquillité » (1). Sa première idée avait été de s'aller cacher au fond du bar d'un petit café voisin du St. James, en attendant qu'Edmund Gosse vint à la fin du second acte, lui apprendre « comment ça marchait » (2). Mais il se décida pour la pièce de Wilde, laquelle avait eu un grand succès à sa première représentation, deux jours auparavant.

Quelques semaines plus tôt, était mort Edmund Yates, rédacteur en chef du *World*. Des changements dans la collaboration du journal suivirent. Le critique musical bien connu du public sous le nom de Corno di Bassetto donna sa démission et fut invité par Frank Harris, lequel reconstituait à ce moment *The Saturday Review*, à y faire la critique dramatique. Corno di Bassetto accepta, signant ses articles sur le théâtre « G. B. S. » et débuta le 1^{er} janvier 1895 ; la seconde pièce dont il parla fut le *Guy Domville* de James. C'était comme critiques dramatiques aussi que Mr William Archer, Mr Arnold Bennett et Mr A. B. Walkley étaient présents. Archer collaborait au *World*, et, depuis plusieurs années, cherchait, avec Gosse et Shaw, à faire représenter Henrik Ibsen en Angleterre. Bennett était journaliste, et sous-rédacteur de *Woman*. Parmi eux, Edmund Gosse était seul purement « homme de lettres ». Ami intime de James et ne sachant que trop combien le drame lui tenait à cœur et avec quelle inquiétude il attendait le résultat de son effort, il vint pour l'encourager et l'applaudir. L'auditoire était un des plus distingués que l'on eût jamais vus dans un théâtre de Londres (3).

1. *Letters*, vol. I, p. 233.

2. Edmund Gosse, *Aspects and Impressions*, pp. 33-34.

3. *Ibid.*

II

Toute la journée, James avait été nerveux et la soirée passée à Haymarket n'eut pas l'effet calmant qu'il avait escompté. Il jugea la pièce de Wilde très inférieure, « simpliste et vulgaire » (1) ; et l'accueil qu'elle reçut d'un auditoire peu critique ne fit qu'augmenter son énervement.

Plus d'une fois il avait eu l'occasion de remarquer que les Anglais qui fréquentent le théâtre constituent un auditoire d'un type particulier. Bourgeois, moins bohèmes, moins blasés, plus naïfs, plus respectueux que les auditoires qu'il avait connus à Paris, ces Anglais étaient bien habillés, tranquilles, immobiles, tableau vivant de la vertu domestique et du foyer confortable. Ils avaient l'air d'être venus là après un dîner de bœuf et de pudding, tout comme il les avait autrefois dépeints. Avec eux on pouvait passer une soirée tranquille bien plus facilement qu'avec la foule cynique et remuante qui surgit tous les soirs dans l'éclat des boulevards, à la sortie des théâtres parisiens. Mais cette soirée avec eux, vous pourriez la passer mieux partout ailleurs qu'au théâtre (2). Quant à ses réactions, en face de la pièce même, il les décrivit plus tard, dans une lettre à William. « Les hommes peuvent être analysés, les femmes adorées simplement » ; « il n'y a que les gens ternes qui brillent au petit déjeuner » ; « la moralité, c'est simplement l'attitude que nous adoptons envers des gens que, personnellement, nous n'aimons pas », — sous ce déluge d'épigrammes il éprouvait une « appréhension angoissante » (3). Il sortit de là ayant peur tout à fait. Ce qu'il venait de voir prédisait trop bien le naufrage de *Guy Domville*. Il s'arrêta au beau milieu de St. James's Square, paralysé (écrivit-il à William) « par la terreur de cette probabilité »,

1. *Letters*, vol. I, p. 233.

2. « The London Theatres », *Galaxy*, mai 1877.

3. Vide Supra (1)

trop inquiet pour avancer et en savoir plus long. Une seule pensée le poursuivait : « Comment ma pièce à moi pourra-t-elle avoir aucun succès auprès d'un public qui a donné ses suffrages à ça ? » (1).

III

Au moment où le rideau tombait après le dernier acte, Henry James pénétra dans le théâtre par la porte de service. On lui dit que tout avait bien marché. Personne ne lui raconta qu'un voyou, tout en haut, avait crié, au moment du dénouement, quand George Alexander avait dit : « Je suis le *dernier*, milord, des Domvilles » — « Sacrée bonne nouvelle ! » (2). Derrière le rideau, il vit une foule aux visages étranges, grimaçants, fardés (3). Tout agité, il traversa les coulisses. Il entendit applaudir, et Alexander insista pour qu'il se montrât. Il se trouva devant l'aveuglante lumière de la rampe, regardant, voyant mal, le grand fer à cheval peuplé de gens vagues (4). Cela ne dura qu'un instant ; mais pendant cet instant, tandis que les fauteuils d'orchestre applaudissaient, la galerie soudain éclata en huées, moqueries, et sifflets ; on eût dit des bêtes sauvages lâchées dans un « Zoo » infernal (5).

Dans un article donné à la *Nation* de New-York du 11 mars 1875, il avait, nous l'avons vu, écrit : « On doit regretter que la vieille et saine tradition de siffler soit tombée en désuétude ; à la scène anglaise. Naturellement, on pouvait en abuser

1. *Letters*, vol. I, p. 233.

2. Je dois remercier de ce renseignement Miss Irene Vanbrugh et le distributeur actuel des billets au théâtre de St. James. Ce dernier, employé du théâtre pendant presque un demi-siècle m'a, quand je lui ai demandé des renseignements sur la première de *Guy Domville*, répondu avec la plus obligeante exactitude.

3. Voir *Nona Vincent*, vol. XXVI, édition Macmillan, p. 476.

4. *Ibid.*

5. *Letters*, vol. I, p. 227.

ST. JAMES'S THEATRE.

SOLE LESSEE AND MANAGER

MR. GEORGE ALEXANDER.

To-Night, Saturday, Jan. 5th, 1895, at 8.20,

Will be Produced a Play in Three Acts,

By HENRY JAMES,

ENTITLED

"GUY DOMVILLE."

Guy Domville	-	-	-	Mr. GEORGE ALEXANDER
Lord Devenish	-	-	-	Mr. ELLIOT
Frank Humber	-	-	-	Mr. HERBERT WARING
George Round	-	(Lieutenant, R.N.)	-	Mr. H. V. ESMOND
Servant	-	-	-	Mr. FRANK DYALL
Mrs. Peverel	-	-	-	Miss MARION TERRY
Mrs. Domville	-	-	-	Mrs. EDWARD SAKER
Mary Brasier	-	-	-	Miss EVELYN MILLARD
Fanny	-	-	-	Miss IRENE VANBRUGH
Milliners	-	-	{	Miss BLANCHE WILMOT
				Miss LUCY BERTRAM

PERIOD - - - 1780.

Act I.	-	-	-	THE GARDEN AT PORCHES
Act II.	-	-	-	MRS. DOMVILLE'S RESIDENCE AT RICHMOND
Act III.	-	-	-	AN INTERIOR AT PORCHES

Preceded (for the First Time) at 7.40 sharp, by a Comedy, in One Act, by JULIAN FIELD, entitled

"TOO HAPPY BY HALF."

Eric Verner	-	-	-	-	Mr. H. V. ESMOND
Jack Fortescue	-	-	-	-	Mr. ARTHUR ROYSTON
James	-	-	-	-	Mr. E. BENHAM
Maud Verner	-	-	-	-	Miss EVELYN MILLARD

TIME - THE PRESENT DAY.

Reproduit de la *Gabrielle Enthoven*
Collection au Victoria and Albert
Museum, Londres.

mais, d'un autre côté, doit-on abuser de la patience des auditoires ? Il semblerait bon, pour le moins, qu'à part le privilège de siffler absolument (ce qui cesse d'être brutal seulement quand on ne vise que la pièce et non pas les acteurs), l'auditeur déçu eût à sa disposition quelque instrument pour manifester sa désapprobation, respectueuse mais décidée ». Apparemment sa pièce avait épuisé la « patience » du poulailler, mais la manifestation en était dépourvue de « respect », et l'effet sur lui fut donc une impression d'enfer déchainé (1), avec, au centre, Henry James, l'auteur, les nerfs à vif, exténué, blanc comme craie. Il fit un salut hésitant, un geste des mains qui semblait demander grâce, et disparut (2). Dans des conditions tout à fait semblables, quelque soixante-quinze ans auparavant, Charles Lamb, assis avec Mary à l'orchestre de Drury Lane, s'était joint à l'auditoire pour siffler sa propre pièce. Bernard Shaw, quelques mois auparavant, à la première de *Arms and the Man* avait, lui, rassuré la seule personne qui le huait : « Personnellement, je suis de l'avis de mon ami du poulailler, mais, à nous deux, que pouvons-nous faire contre si grand nombre ? » (3).

Mais James n'était pas comme Shaw entraîné aux réparties de Hyde Park. L'épreuve de se voir ridiculisé par le public fut nouvelle et terrible. Il sortit dans les coulisses avec une expression douloureuse, figée sur son visage. Son accablement, Miss Irene Vanbrugh, qui joua dans la pièce, se le rappelle encore, après des années ; et un autre acteur de la troupe raconta à Mr H. M. Walbrook, critique dramatique du *Pall Mall Gazette*, que la réapparition de James fut une des choses les plus pénibles qu'il eût jamais vues. « Nous nous étions tous beaucoup attachés à lui pendant les répétitions, dit-il, et la vue de sa figure, verte de détresse, nous

1. Edmund Gosse, *Aspects and Impressions*, pp. 33-34.

2. *Ibid.* et *Letters*, vol. I, p. 227.

3. Richard Le Gallienne, *The Romantic Nineties*.

remplit de pitié » (1). Les heures passées aux répétitions, « sa patience infinie et sa résignation héroïque », les humiliations et les vulgarités subies, tout cela avait été vain : quelques instants de brutalité, après cet immense travail de préparation, brisaient l'illusion ; c'était la vérité que l'intensité de son inquiétude lui avait par anticipation révélée (2) — il n'était pas fait pour le théâtre.

Le chahut continua après que l'auteur eut quitté la scène. Les fauteuils applaudissaient toujours, et le poulailler continuait à siffler. Pour en finir, George Alexander sortit des coulisses et fit ce que le *Times* appela « d'assez piteuses excuses » à l'auditoire. « Mr Alexander réussit à ramener la bonne humeur dans la salle », fit observer le *Times*, le lundi suivant (3), « grâce à la franchise de sa remarque que, son effort pour obtenir leurs suffrages ayant échoué cette fois, il ne pouvait qu'espérer faire mieux la prochaine ». Cependant, beaucoup ne virent pas son action d'un bon œil. Shaw aurait préféré une sortie qui eût malmené, intimidé le poulailler ; on subissait trop l'opinion des voyous au théâtre ; la pièce était beaucoup trop bonne pour eux, et Alexander n'aurait pas dû permettre que leur hostilité manifeste l'empêchât d'exprimer son opinion sur leur conduite (4). « Je me rappelle très bien », dit Arnold Bennett à propos du même incident,

1. « Henry James and the Theatre » *London Mercury*, octobre 1929.

2. *Letters*, vol. I, p. 227.

3. Le 7 janvier 1895.

4. Opinion exprimée par Mr Shaw à l'auteur. Edmund Gosse, dans *Aspects and Impressions*, explique que les sifflets furent le résultat d'une cabale contre Alexander et pas contre l'auteur. A ce sujet, le *Literary Digest* (le 8 mai 1920) dit : « D'autres documents nous font croire que la cabale se composa des amis d'une actrice engagée d'abord pour remplir un rôle important et remplacée, au cours des répétitions, par une autre, plus qualifiée. » On ne voit pas trop quels sont ces documents. Les journaux de l'époque ne parlent pas d'une cabale, et les applaudissements d'Alexander indiqueront que l'auditoire s'en prenait à l'auteur. L'opinion de Shaw et de Bennett, que la pièce dépassa l'intelligence du poulailler semble plus probable. Voir aussi : *Time Was* : Reminiscences of W. Graham Robertson. Londres, 1931, pp. 268-269.

« que j'en voulais à Alexander, et il me semble que ses remarques équivalaient à une espèce d'excuse vis-à-vis de l'auditoire pour avoir présenté la pièce ! » (1).

Beaucoup furent surpris de la tournure qu'avaient pris les événements. « Vous devriez tous avoir honte », s'exclama, au foyer, une Américaine, en se précipitant vers Clement Scott, le critique dramatique (2). « Est-ce que vous ne souffrirez pas toujours maintenant d'avoir à avouer que vous êtes anglais ? » Et trois jours après George Meredith, en écrivant à un ami s'exprimait avec le même dégoût. « La façon dont on a traité Henry James à la fin de sa pièce prouvera aux Américains que le Vieux Pays [*Old Country*] conserve quelque chose de lâcheté qu'il y a dans la barbarie » (3).

Henry James fut assiégé par des amis et des gens qui cherchaient à le consoler. Pendant plusieurs jours après l'événement, sa table fut littéralement couverte de lettres chaleureuses de protestation et d'encouragement. « Tous ceux qui étaient là m'ont écrit ou sont venus me voir, écrit-il à William James (4). Je veux dire tous ceux que je connais et beaucoup que je ne connais pas ». Et cela lui redonna un peu de confiance. Si le public anglais s'était montré stupide, il pouvait encore le défier. Il écrivit dans ce sens à son frère. « Même si la pièce n'est pas vivante sur la scène, je la publierai ; c'est absolument la meilleure chose que j'aie faite ». Des années plus tard, il est vrai, il donna à H.-M. Walbrook l'impression qu'il partageait, dans une certaine mesure, l'opinion des critiques. « Je cherchais trop *d'unité* dans cette pièce-là, et un jour je la réécrirai » (5). Mais il ne le fit jamais ; il ne la publia pas non plus.

1. D'après un memorandum donné à l'auteur par Mr Bennett.

2. Clement Scott, *The Drama of Yesterday and Today*, vol. II, p. 272.

3. *Letters of George Meredith*, vol. II, p. 473.

4. *Letters*, vol. I, p. 228.

5. Memorandum donné par Mr H. M. Walbrook à l'auteur. L'exemplaire au bureau du Lord Chamberlain à Londres est l'un des quelques exemplaires du théâtre destiné aux acteurs. Un ou deux exemplaires

IV

Il s'était donné beaucoup de peine pour *Guy Domville*. La pièce était le fruit de cinq années d'un travail très poussé et de près d'un demi-siècle de fréquentation du théâtre. « J'étais peut-être destiné au drame — Dieu seul le sait — mais je n'étais certes pas destiné au théâtre » (1), écrivit-il à Miss Henrietta Reubell en 1894. Le drame est admirable par son intérêt et sa difficulté : le théâtre, odieux à cause de la réalisation. « Si l'on pouvait seulement jouer le drame théoriquement ou hypothétiquement, écrit-il à William James, le pouvoir de séduction qui réside en sa forme ...ne serait point amoindri ; on pourrait se livrer à cet exercice exquis sans le sacrifice horrible » (2).

Dans son intention, *Guy Domville* devait être un dernier essai. Dégoûté par la lenteur et l'indolence des régisseurs, il annonce à William, vers la fin de 1893 : « J'ai l'intention de mener cette guerre avec férocité pendant un an encore ». A moins de remporter « victoire et dépouilles » proportionnées aux « humiliations, aux dégoûts et aux vulgarités », aux coups incessants portés à son amour-propre, il « enverrait promener » une tentative devenue intolérable, et retournerait « aux voies élevées et plus indépendantes » (3).

L'action de la pièce se déroule en Angleterre, au XVIII^e siècle, lors des émeutes anti-papistes de 1780. L'histoire est celle du jeune Guy Domville, qui se trouve héritier d'une grande fortune au moment où il est sur le point d'entrer dans les ordres. Sur ses épaules tombent du coup tous les devoirs

existent aux Etats-Unis et l'un fut vendu il y a quelque temps en Angleterre, contenant plusieurs changements du texte à la plume sans doute en vue de la représentation.

1. *Letters*, vol. I, p. 226.

2. *Letters*, vol. I, p. 241.

3. *Ibid.*

d'un gentilhomme et l'honneur de porter le nom d'une vieille famille. Détourné de la théologie, il trouve le nouveau monde qui l'entoure hors de la voie droite et intolérable. Où il avait espéré trouver vérités spirituelles et hautes valeurs morales, il ne rencontre que mensonges et bassesses. Il se révolte aussitôt et décidément se réfugie dans le sein de l'Eglise.

Guy Domville, le dernier des Domvilles (« libre au cynique de donner à la phrase un double sens », disait le critique du *Times*) est un jeune homme (« assez diablement cabochard [*cussed*] comme diraient les compatriotes de Henry James », ajoute le critique (1)) destiné à l'Eglise Catholique (2). Précepteur du fils de Mrs Peverel, jeune veuve qui s'est amourachée de lui, il est trop simple, trop préoccupé de ses devoirs et de sa vocation, pour se rendre compte de ce qu'elle éprouve à son égard et de son propre attachement pour elle. Même il plaide auprès d'elle la cause d'un vieil ami, son camarade d'école, Frank Humber, mais, naturellement, n'a point de succès.

Dernier descendant d'une vieille famille, il hérite de tous ses biens. C'est Lord Devenish, un parent intéressé, qui vient lui annoncer la mort de Mr Domville de Gaye — « Son cheval lui a cassé le cou ; en général il était trop ivre pour mon-

1. *Times*, le 7 janvier 1895.

2. La troupe comprenait : *Guy Domville* — Mr George Alexander ; *Lord Devenish* — Mr W. G. Elliot ; *Frank Humber* — Mr Herbert Waring ; *George Round* — Mr H. V. Esmond ; *Mrs Peverel* — Miss Marion Terry ; *Mrs Domville* — Mrs Edward Saker ; *Mary Brasier* — Miss Evelyn Millard ; *Fanny* — Miss Irene Vanbrugh. Deux membres de la troupe viennent de mourir récemment, Miss Terry et Mr Elliot. Sous la rubrique nécrologique du *Times* (le 22 août 1930), on écrit de Miss Terry : « Marion Terry fut une excellente actrice... une actrice expressive. Sa démarche, les tons de sa belle et riche voix, ses gestes toujours décidés, mais sans violence, son sens profond et vif de l'humour, donnaient une note de simplicité et de douceur à tout ce qu'elle faisait. Pour la profondeur de son jeu, nulle autre actrice de son temps n'aurait pu l'égaliser. » Ce même article parle de *Guy Domville* comme étant « cette belle pièce de Henry James qui fut si malmenée. » De Mr Elliot, le *Times* écrit qu'il fut « un bon acteur dans son rayon ». Quant à ses souvenirs de *Guy Domville* voyez *In My Anecdotalage*, livre de mémoires, pp. 55 et suiv.

ter ». Maintenant Guy doit penser à fonder une famille, à cause du nom et pour le perpétuer. Se rendant aux raisons et prières de Mrs Peverel et de Lord Devenish (lequel ne cherche qu'à le marier à une lointaine cousine) Domville consent à abandonner sa vocation.

GUY. — Mon nom, je ne m'en soucie pas de ça !

MRS PEVEREL. — Mais si, mais si, — vous y tenez, vous me l'avez souvent dit ; et peu importe, je vous préviens que moi j'y tiens ! (*D'un ton édifiant*) Et un nom comme le vôtre oblige tant !

GUY. — Trop, trop pour mes épaules.

MRS PEVEREL. — *Pourquoi* trop, quand vous êtes jeune, quand vous êtes fort, quand vous avez devant vous une vie sans limites ?

GUY. — La vie que j'ai devant moi n'est pas cette vie-là — la vie que j'ai devant moi est simplement mon plus grand devoir.

MRS PEVEREL. — Votre plus grand devoir est d'écouter l'appel de votre famille.

GUY. — Il y a une demi-heure, vous m'avez dit d'autres paroles, des paroles qui m'étaient douces sur la vocation que j'allais embrasser.

MRS PEVEREL. — J'ai employé d'autres paroles parce que je parlais de choses autres. Il y a une demi-heure, tout était différent.

GUY. — Comment tout peut-il changer quand mon cœur reste le même ?

MRS PEVEREL. — Etes-vous très sûr de votre cœur ?

Au moment du départ de Domville avec Devenish, Frank Humber voit clair dans la situation. « Par tout ce qui est monstrueux, vous l'aimez », s'écrie-t-il, s'adressant à Mrs Peverel.

A la fin du premier acte, le soir de la première, il y avait dans l'auditoire peu de gens sur qui la pièce n'eût pas fait d'impression. Mr Shaw en définissait le sujet comme de sensibilité et de délicatesse, une réelle épreuve de grâce et de savoir pour les acteurs, donnant à George Alexander un vrai rôle à interpréter. Plus tard, il écrivit : « Mr Alexander, ayant été malmené à peu près comme un mannequin de tailleur par Mr Wilde, Mr Pinero, et Mr Henry Arthur Jones, se trou-

va considéré comme un artiste par Mr James » (1). Les critiques furent unanimes pour juger le premier acte fort beau ; unanimes également pour condamner le second, d'une incompréhensible faiblesse, entièrement bouleversé qu'il était par l'introduction de personnages nouveaux, une intrigue dans la pire manière du théâtre français (2), et une scène d'ivrognerie qui venait comme un cheveu sur la soupe, car elle n'ajoutait rien à l'intrigue et n'amusait pas l'auditoire. Des années plus tard, Shaw se rappelait encore ce trivial jeu de scène : le jeune séminariste du premier acte s'étalant pour faire l'ivrogne, et vidant verre après verre de porto dans un pot de fleurs. Il nous est particulièrement difficile de comprendre pourquoi James écrivit cette scène quand, dans son charmant essai sur le théâtre français, quelques années plus, tôt (3), nous lisons : « L'ivrognerie sur la scène est, en général chose morne aussi bien que dégoûtante ». Il n'admettait que de rares exceptions : il pouvait se rappeler quatre scènes où un ivrogne était intéressant : l'immortelle ivresse de Cassio, la griserie de Rip Van Winkle telle que Mr Joseph Jefferson l'interprétait, et la scène du *Duc Job* dans laquelle Got succombait à la boisson et s'endormait dans son fauteuil. Et, surtout, il y avait l'ivresse de Don Annibal dans *l'Aventurière*. Sans doute espérait-il que Guy Domville offrirait la cinquième exception. De fait, bientôt après la « première », William Archer écrivit : « La scène d'ivrognerie semble être une concession à quelque demande supposée d'action vive et même violente, plutôt qu'un développement naturel de la situation » (4). Il était vrai que James avait fait des conces-

1. Critique de la pièce par Mr Shaw dans le *Saturday Review*, le 12 janvier 1895, réimprimée plus tard dans *Dramatic Essays and Opinions*.

2. Par pire manière je veux dire en particulier les pièces de l'école de Scribe et Sardou, dont l'intérêt principal est l'intrigue et l'habile manipulation des ficelles. Leur emploi de la ficelle intéressa toujours James et sa méthode dramatique subit leur influence d'une façon frappante.

3. *French Poets and Novelists*, p. 333.

4. *The Theatrical World of 1895*.

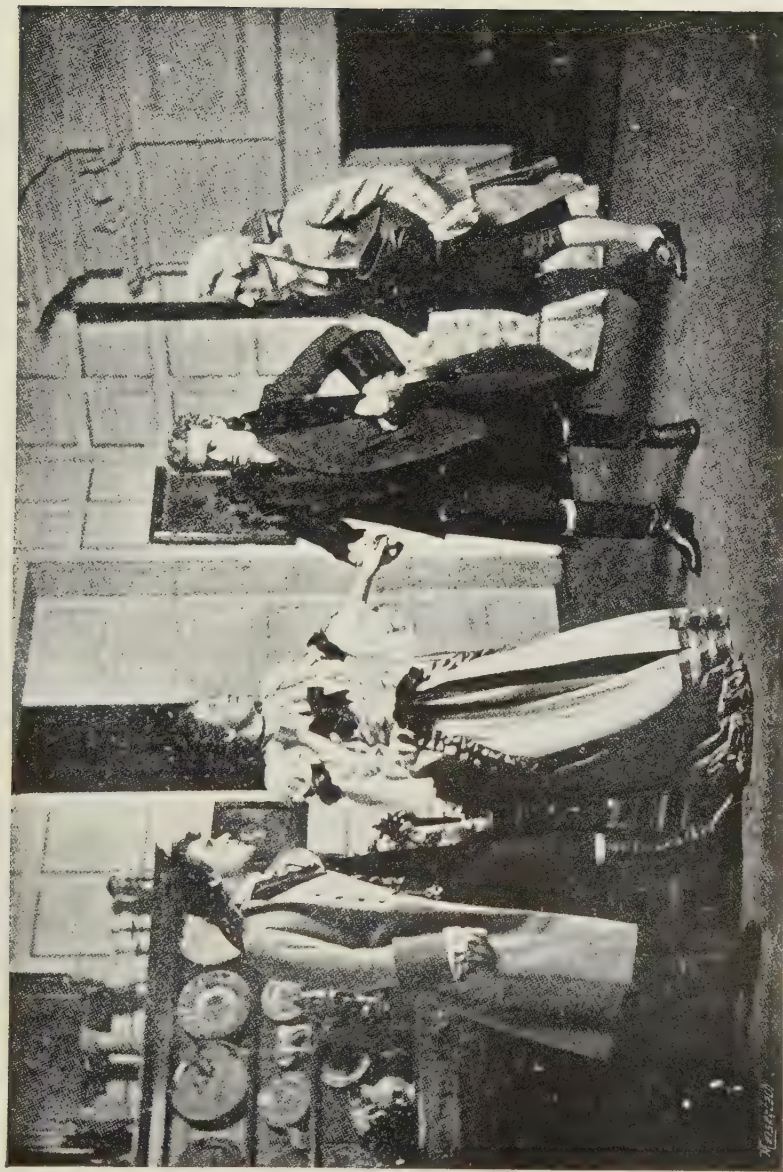
sions au public. « J'ai tant cherché à aller à eux », écrit-il à William après l'insuccès (1).

Le décor du second acte représente la villa de Mrs Domville à Richmond, où Guy Domville et Mary Brasier, sa cousine, s'occupent des détails de leur mariage. C'est malgré elle, pourtant, que la jeune fille est fiancée, car secrètement elle aime George Round, jeune lieutenant de marine. Ceci, le héros le découvre quand il joue l'ivrogne et cause avec Round. Alors, non seulement il renonce à épouser sa cousine, mais il l'aide à se sauver avec celui qu'elle aime. Avoir ainsi la main forcée, puis subir la surprise d'apprendre que Mary est la fille de Lord Devenish, dont la mère de Mary a été la maîtresse, c'est un choc trop violent pour le jeune idéaliste. Dégoûté du monde, il retourne chez Mrs Peverel.

GUY (*le regard lointain, visionnaire*). — Je ne vois que ce que je vois — un tel conseil n'était pas un conseil, un tel devoir n'en était pas un. Ils m'offraient « la vie », mais « la vie » pour moi est le mal. Elle a sa racine dans le sacrifice des autres. J'ai rejeté cela hier pour le retrouver devant moi aujourd'hui. (*Se décidant nettement*) Je le rejette encore une fois — pour un sacrifice qui est tout mien. L'appel que je suivais avait un vice caché, une fêlure fatale, que l'autre n'a pas. C'était une erreur folle — une erreur folle dès le début... un sombre sophisme — et un piège ! Je m'incline, Frank, devant ma leçon.

Lord Devenish suit Guy peu après pour le supplier de revenir. Son rôle dans la pièce n'est jamais très net. Il arrive avant Domville et met Mrs Peverel au courant des événements. Ils entendent un bruit de pas, et Devenish, qui ne souhaite pas être découvert là, se sauve dans la pièce voisine, laquelle n'a point de sortie. Dans sa hâte, il oublie ses gants sur la table. Guy les voit et, soupçonnant quelque autre mal encore, finit par découvrir Devenish. Ce dernier coup est de trop. Il leur fait part de son intention de devenir prêtre.

1. *Letters*, vol. I, p. 229.



Guy Domville. Acte I.

Mr. Herbert Waring (Frank Humber), Miss Marion Terry (Mrs. Peverel)
George Alexander (Guy Domville), Mr. W. G. Elliot (Lord Devenish).

Guy. — C'est moi qui partirai.

(Cliché du Sketch, le 16 janvier 1895.)

Reproduit de la *Gabrielle Enthoven*
Collection au Victoria and Albert
Museum, Londres.

GUY. — Je suis le *dernier*, milord, des Domvilles. (*Puis, prévoyant la réplique de Devenish et répondant à son geste vif de désespoir impatient*) Vous avez eu la bonté de prendre un intérêt très vif à mon avenir et à celui de ma famille. Je vous en remercie cordialement et vous prie instamment de continuer à la protéger. J'ai écouté vos accents pendant un jour, je vous ai suivi où vous me conduisiez, j'ai regardé la vie comme vous me la montriez — puis j'ai détourné la face. C'est pourquoi je suis ici à nouveau, parce que (*avec une émotion très contenue*) il y a d'autres choses — il y a des séparations.

FRANK (*en un appel où il y a de l'angoisse*). — Guy !

GUY. — Je vais reprendre ma tâche dans l'Eglise.

FRANK. — Dans l'Eglise !

GUY. — Si l'Eglise veut reprendre un enfant prodigue.

MRS PEVEREL. — Elle le reprendra.

LORD DEVENISH. — Et vous, vous le donnez ?

MRS PEVEREL. — A elle ?

LORD DEVENISH (*hantement sarcastique, à Guy*). — J'espère que vous rendrez justice au sacrifice exemplaire de Madame.

GUY (*n'y comprenant rien*). — Sacrifice ?

LORD DEVENISH. — Celui d'une passion violente.

FRANK. — Elle vous aime, Guy.

LORD DEVENISH. — Elle est folle de vous. (*Puis, s'avouant défait, mais souverainement dégoûté et jetant le mot du seuil de la porte à la tête de Guy*) Ane !

MRS PEVEREL (*à Guy*). — Oui, je vous aimais. (*Avec un triste sourire de paix finale*) C'est passé.

GUY (*se retrouvant lentement après la stupeur d'une émotion profonde*. — L'Eglise me prend. (*A Mrs Peverel*.) Soyez bonne pour lui. (*A Frank*) Soyez bon pour elle. (*A mi-chemin*) Soyez bon pour elle. (*A la porte*) Soyez bon pour elle.

Est-il étonnant que le poulailler se soit agité ? Agitation d'ailleurs augmentée, peut-être, par l'inexplicable manque de gaieté dans la pièce. Il y avait eu seulement un ou deux éclats de rire étouffés, provoqués non par ce que l'auteur avait écrit, mais par le jeu de tel ou tel interprète ; une fois quand la plus jeune actrice, Miss Vanburgh, qui jouait le rôle secondaire de Fanny, la bonne, répondit par une « impertinence » traditionnelle, et une autre quand Mrs Saker, dans le

rôle de Mrs Domville, fit son apparition avec « une coiffure fantastique et une crinoline hideusement déformée » (1). Les costumes de l'époque évidemment n'avaient pas réussi à plaire. Ce fut le manque de gaieté qui amena Shaw à faire la remarque que le fatalisme et le pessimisme de James, façon *xix^e* siècle, ne charmaient ni ne réconfortaient personne(2). La partie plus sensible de l'auditoire comprit la beauté intrinsèque de la pièce, apprécia le dialogue bien tourné, le ton tranquille mais émouvant. L'homme de théâtre moyen la trouva incroyablement terne, sans humour, avec une fin qui n'était guère à son goût.

Il n'était donc pas étonnant qu'une fois que quelqu'un en eut pris l'initiative, le poulailler eût sifflé l'auteur.

V

Le lendemain matin du four de *Guy Domville*, un dimanche, Edmund Gosse rendit visite à James. Ce fut avec quelque appréhension qu'il frappa à la porte du numéro 34, De Vere Gardens, s'attendant à découvrir le dramaturge désappointé dans un complet abattement. Mais le cauchemar avait passé. James avait bien dormi et prenait son petit déjeuner avec appétit (3). Le lundi, cependant, vinrent les journaux, qu'il trouva en général « de mauvaise humeur, et d'une épaisse stupidité et vulgarité » (4). Le *Times* lui fut particulièrement désagréable. « Le dernier mot une fois prononcé sur la scène, il était vain de déguiser le fait que *Guy Domville* n'était pas une bonne pièce, et les applaudissements conventionnels des amis et d'autres qui voulaient du bien à l'auteur, provoquèrent un chœur de désapprobation populaire... Il est vain

1. *Times*, le 7 janvier 1895.

2. Memorandum donné à l'auteur par Mr Shaw.

3. Edmund Gosse, *Aspects and Impressions*, pp. 33-34.

4. *Letters*, vol. I, p. 228.

d'insister sur les mérites littéraires d'une pièce qui n'a pas réussi ou de mettre en question le verdict populaire qui l'a condamnée... Dans chaque scène, chaque ligne presque, on peut voir l'effet mal dirigé, comme d'un bon ouvrier qui se sert des outils d'un métier qu'il ne connaît pas et pour lequel il n'a point d'aptitude. On dira que le dialogue de Mr James est « littéraire » ; cela, il se peut qu'il le soit, au sens de bien poli et ciselé, d'archaïquement juste. Approprié, vivant, il ne l'est pas : les acteurs ne peuvent que réciter leur texte comme une leçon apprise par cœur ». Quelle que fût la part de vérité là-dedans, c'était une vérité cruelle. De plus, le critique ne fit pas de reproche à la foule. Il loua le discours d'Alexander. « Cette attitude est celle que tout metteur en scène ferait bien d'adopter en pareilles circonstances, mais peu pourraient s'y résigner avec bonne grâce ».

Les hebdomadaires eurent plus d'indulgence. Il faut croire que les critiques avaient un peu réfléchi. Mr Shaw, certainement ne mâcha pas les mots. « C'est l'affaire du critique dramatique d'éduquer ces imbéciles, non de leur faire écho. (Ceci, semblerait-il, à l'adresse du *Times*)... Est-ce du bon sens d'accuser Mr Henry James de manquer de prise sur les réalités de la vie, parce qu'il nous donne un héros qui sacrifie son amour à une forte et noble vocation pour l'Eglise ? Et cependant quand quelque habitué du théâtre, dépourvu de savoir-vivre et insensible également à l'amour et à la religion, trouve à propos de hurler de la galerie en dérision d'une telle situation, nous devons, avec tristesse, admettre, s'il vous plaît, que Mr James n'est point un dramaturge, pour cette raison générale que « les lois du drame, ce sont les clients du drame qui les dictent ». Quels clients, je vous prie ? La majorité cultivée qui, comme moi et les plus intelligents de mes collègues, a applaudi Mr James, samedi dernier, ou la poignée de voyous qui lui ont lancé des braillements ?... Il n'y a pas de raison pour que la vie, telle que nous la trouvons dans les romans de Mr James, c'est-à-dire, celle où la

passion est subordonnée à l'intelligence et à un goût artistique délicat, ne doit pas être présentée sur la scène. Si elle est réelle pour Mr James, elle doit l'être aussi pour d'autres. Et pourquoi ceux-ci n'auraient-ils pas leur drame, au lieu d'être bannis du théâtre (au grand détriment de l'art dramatique) par la vulgarité et la monotonie de pièces où la passion est tout, l'intelligence rien, et l'art n'est introduit que pour être outragé incidemment » (1). Shaw jugeait que James avait le droit d'être considéré comme un auteur dramatique ; ses pièces étaient « du théâtre », du théâtre pour l'auditoire qu'il faudrait. « Quant au dialogue... phrase après phrase s'étaient suivies, de tour et de rythme si délicats » que le critique défiait aucun des dramaturges populaires de faire une scène en vers de moitié aussi belle que la prose de James, d'obtenir ces délicates inflexions de sentiment que donnaient les variations de cadence de cette prose. C'était, après la saison habituelle « d'éclaboussements de théâtre, de barbouillages de passion, de déclamation, un soulagement aussi agréable à l'oreille que l'*Entführung aus dem Serail* de Mozart après une année d'*Ernani* et d'*Il Trovatore* ». Mr Shaw loua la plupart des acteurs, mais condamna carrément Mr Elliot, qui jouait le rôle de Devenish (2). C'était lui le plus responsable de l'irritation dont le public se déchargea, par la suite, sur l'auteur. Sa manière d'interpréter avait été fatale à tout le sens, le charme frais, la musique, des phrases de James. Quant à sa diction, Shaw s'abstenait de la décrire.

Quant à Arnold Bennett, il disait dans son compte rendu : « La pièce n'est certainement pas sans défauts, loin de là ;

1. *Saturday Review*, le 12 janvier 1895.

2. Il paraît que James non plus ne fut pas satisfait de son jeu puisque Mr Elliot dans *In My Anecdote* (pp. 55 et suiv.) nous raconte que le romancier lui fit, pendant une répétition le reproche que voici : « Elliot, en jouant le rôle de ce roué — je veux dire ce dissolu — vieux lord — il vaut mieux dire d'âge moyen — puis-je vous suggérer — insinuer serait un meilleur mot — que vous devrez faire un effort — essayer d'en faire — autant qu'il vous est possible — un rôle de *gentleman*. »

mais elle est si merveilleusement écrite, contient tant de scènes exquises, elle est si artistiquement et consciencieusement interprétée et si luxueusement présentée, que l'on aurait pensé que les longueurs du second acte seraient ou pardonnées ou endurées dans un silence de bonne tenue... La conduite du parterre et de la galerie a été pour moi tout à fait inexplicable » (1). Plusieurs années plus tard, il écrivit : « La galerie hua Henry James. Bien entendu ce fut un sacrilège. Elle n'avait sans doute jamais entendu parler de Henry James avant ce soir-là... Toute la première représentation et surtout le dernier acte furent une horrible torture pour le sensible James. Mais s'il avait connu à fond la technique du drame, il aurait pu s'épargner cette torture. Une part de la technique du dramaturge équipé parfaitement consiste à ne jamais assister aux premières de ses pièces » (2).

Sous le titre « L'Ethique du Sifflement », *The Graphic* posa cette question : « Le public a-t-il le droit d'appeler un auteur devant le rideau pour faire de lui un objet de dérision ? » (3) Ceux qui avaient été présents étaient divisés en deux camps : les uns disaient qu'Alexander (pouvant deviner quelque chose des sentiments de la salle) avait eu tort de permettre à James de paraître devant le rideau ; d'autres mettaient en question le tact de l'auteur en s'exhibant ainsi. « Il est vraiment assez pénible que quelqu'un d'aussi distingué dans le monde des lettres que Mr James reçoive une telle punition pour le crime d'avoir écrit une pièce qui ne plait pas à l'auditoire », continuait l'article. « Si siffler doit être le seul moyen reconnu de marquer la désapprobation on doit s'y livrer d'une façon plus générale, moins personnelle. Dans le cas de *Guy Denville*, l'auditoire fit savoir qu'il exonérait de blâme Mr Alexander et sa troupe, car il en appela plusieurs membres devant le rideau. Il n'était certes point nécessaire d'y appeler

1. Arnold Bennett, *Things That Have Interested Me*.

2. *Ibid.*

3. 12 janvier 1895

l'auteur aussi pour le censurer ? » Le critique alla même plus loin ; il jugeait qu'à certains égards on n'avait point présenté en Angleterre, depuis plusieurs années de pièce plus intéressante. C'était un triomphe pour l'auteur d'avoir joint dans le premier acte les qualités de délicatesse et de finesse si caractéristiques de ses romans à une exposition entièrement dramatique et captivante. « Que ne peut-on espérer d'un dramaturge capable de nous éloigner autant des conventions de l'écrivain professionnel de théâtre et, avec si peu d'effort apparent, de faire impression sur l'esprit du spectateur par les rapports entre ses divers personnages et d'éveiller notre sympathie par des moyens si simples et si légitimes ? » *The Athenaeum*, de son côté, souligna ce qu'il y avait de mal à propos d'amener des hommes jouissant de pareille réputation à se présenter devant le public. Et le critique ajoute : « Ce n'est rien moins qu'outrageant de traiter un homme de lettres, un étranger au milieu de nous, en criminel, quand son unique faute a été d'écrire une pièce qui n'a pas réussi à plaire. Quel que soit le point de vue, on ne peut justifier bruits si hideux » (1).

La note la plus chaleureuse fut donnée par A.-B. Walkley. « La pièce est d'une distinction rare et d'une pure beauté, un rafraîchissement spirituel délicat. Je déclare que le théâtre qui lui donna asile, ne fût-ce qu'un mois, en gardera toujours pour moi un parfum » (2). Et Mr Shaw, lorsque, quelques mois plus tard, il passa en revue la saison théâtrale, parla encore de *Guy Domville* comme d'une « contribution héroïque à la cause de l'art », présentée « avec grand soin et dans un esprit très large... Ecrite avec délicatesse et admirablement jouée, la pièce était de qualité beaucoup trop fine pour l'auditoire... La présentation en était une tentative pour gagner par un coup de main un territoire nouveau ; et cette espèce d'entreprise a besoin d'armes plus lourdes que n'en forge

1. *Ibid.*

2. *Harper's Weekly*, le 2 mars 1895.

Mr Henry James... Morale, apparemment : Ceux qui n'organisent que des demi-révolutions creusent leur propre tombe » (1).

Malgré cet appui des critiques et le calme de la seconde soirée — on eut, dit Alexander à James, une assistance remarquablement bonne, au point de vue pécuniaire — *Guy Domville* ne vécut que trente-et-une soirées (2). « Ce serait un grand malheur, si *Guy Domville* ne réussissait pas à tenir la scène assez longtemps pour justifier l'esprit d'entreprise dont avait fait preuve Mr Alexander », avait dit Shaw (3). Que le théâtre ait perdu de l'argent ou non (James lui-même ne reçut guère que deux cents livres sterling pendant les quatre semaines) (4), la production n'avait pas été un succès. Mais un coup pire l'attendait encore. Quand la pièce quitta l'affiche du théâtre de St. James, ce fut pour céder la place à une des brillantes et triviales comédies d'Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest* (« balayé pour faire place à Oscar triomphant », écrit James à William (5)). La coupe était pour lui remplie d'amertume jusqu'au bord.

Particulièrement amère lui fut, le 2 février 1895, la dernière représentation de sa pièce. « Je ne me suis plus approché du théâtre depuis le second soir », écrit-il à William, « mais j'irai là-bas, tard ce soir, pour la voir enterrer et faire mes adieux aux acteurs... Produis une pièce et mieux que je ne saurais te le dire, tu te rendras compte qu'une telle épreuve — odieuse essentiellement ! — ne peut être rendue tolérable, flatter le palais, que si le succès est grand ; et autrement de combien de façon elle peut être torturante, tragique, une amertume de toutes les heures, qui se ramifie dans chaque battement de la conscience » (6). Maintenant il se détachait

1. *Dramatic Essays and Opinions*.

2. *Letters*, vol. I, p. 228.

3. *Dramatic Essays and Opinions*.

4. *Letters*, vol. I, p. 236.

5. *Ibid.*, p. 233.

6. *Ibid.*, p. 235.

de la chose. C'était du passé. Déjà il se livrait « à la vie meilleure et plus fraîche de la création suivante » (1). Son chemin en littérature avait été, longtemps, obstrué par les décombes de la scène, sa production étouffée par les « leurres du théâtre ». A nouveau, il avait déblayé sa route. Il avait compris où exactement était son erreur. « On doit se limiter, se simplifier, concevoir un sujet, le voir, assez simplement, et c'est là, en deux mots, que j'ai trébuché... Et pourtant si tu avais vu ma pièce !... Le temps, dans toute cette histoire, a filé comme l'eau, et va encore se déversant ». En manière de conclusion, il ajoute : « Je t'en prie, ne m'envoie aucune coupure de journaux » (2). A un ami, qui lui exprime sa sympathie, il répond que le théâtre est « un abîme de vulgarité et de platitude » et que mieux valait pour lui que l'incident eût eu lieu ; il avait besoin de pareil réveil pour percevoir sa situation vraie. Il saisissait l'occasion offerte de se retirer du théâtre (3). Il écrivit dans le même sens à W.-D. Howells, et la réponse fut : « Je me réjouis que votre cauchemar de la scène soit passé ; mon désir, maintenant, est que vous puissiez vous donner entièrement au roman ; et n'abandonnez point le terrain international, que vous avez créé ou, pour le moins déblayé » (4).

Sa pièce avait eu, pourtant, un succès exceptionnel auprès de certaines personnes distinguées et intelligentes, et ceci, après tout, n'était pas négligeable. Chez les gens « de goût », et même « chez les personnes modérément cultivées, en tant que distinctes de l'énorme foule des Philistins anglais », il avait trouvé compréhension et sympathie. Il avait calculé la capacité et le degré de finesse « de cette imagination britannique, confortablement domestique, enfantine, naïve », mais il ne les avait calculés que jusqu'à un certain point, et il

1. *Ibid.*, p. 233.

2. *Ibid.*, pp. 235-236.

3. D'une lettre inédite à Sir George Henschel. Voir Appendice III.

4. *Life in Letters of William Dean Howells*, vol. II, p. 56.

My dear Henschel.

I am touched by the
kindness of your letter:
— please accept my
heartly thanks for it. The
theatre is an abysm of
only unity & flatitude.
I suppose one ought to

34, DE VERE GARDENS.W.

January
15th
1895

Fac-similé d'une lettre inédite à Sir George Henschel
écrite après le four de Guy Domville.

(Voir Appendice III.)

ne ferait point un pas de plus. Pour ce public, tout cela était lointain et « toute l'intensité de son ingéniosité ne pouvait faire qu'il en fût autrement » (1). Dès le moment où il s'était trouvé « devant ces barbares hurlants de la première, il avait appris ce que pouvait être la sauvagerie de leur déception quand tout n'était pas *exactement* pareil à ce qu'ils avaient toujours vu. Le rêve et l'illusion » de jamais leur plaire « étaient tombés... en un clin d'œil » (2).

Ce fut dans cet état d'esprit qu'à l'âge de cinquante-deux ans, James délaissa « la sciure de bois et la pelure d'orange » (3) et retourna à l'atmosphère, à lui plus sympathique, du cabinet du romancier.

1. *Letters*, vol. I, p. 234.

2. *Ibid.*

3. Cf. fin du chapitre V.

CHAPITRE IX

Le Vieux Prétendant

1. — LE PROBLÈME DU MÉTIER

The work of Henry James has always seemed divisible by a simple dynastic arrangement into three reigns : James I, James II and the Old Pretender.

PHILIP GUEDALLA.

I

« Dencombe, reprenant essor quelque peu sur les faibles ailes de la convalescence, encore hanté par cette idée heureuse d'une délivrance organisée, trouva un autre mode d'éloquence pour plaider la cause d'une certaine « dernière manière » splendide, que l'expérience prouverait être la citadelle même de sa réputation, la forteresse dans laquelle il rassemblerait son vrai trésor » (1). En décrivant son auteur dans *The Middle Years* James semblait prévoir que lui-même, « convalescent » après le cauchemar du théâtre, devait bientôt « prendre son essor » et se trouver dans « la forteresse d'une dernière manière splendide », la fameuse dernière manière qui le fit appeler par Mr Philip Guedalla (de façon plus spirituelle que juste) « le Vieux Prétendant » (2).

1. Vol. XXI, édition Macmillan, p. 85.

2. *New Statesman*, le 15 février 1919.

Et cependant il était loin d'être un « Vieux Prétendant » pendant les derniers vingt ans de sa vie, malgré ses phrases sans fin, sa manière indirecte, ses personnages indistincts, et ses intrigues maigres. Malgré les apparences extérieures, ses lenteurs en parlant, sa perpétuelle, sa presque pénible recherche du mot juste dans la conversation, il avait le sentiment, la certitude, de tomber enfin sur ses pieds. L'indifférence du grand public ne le touchera plus maintenant. Ce qui importait, c'était la création même de ses livres. Il avait besoin, plus que jamais, de les construire conformes à une méthode et une technique qu'il avait apprises pendant ses cinq années d'effort théâtral.

Le théâtre lui avait enseigné la forme, la composition, la façon de traiter une situation dans des conditions difficiles. Il avait été un romancier devenu dramaturge ; il était maintenant un dramaturge redevenu romancier. Au fond, ses romans avaient toujours été dramatiques ; mais jamais encore il ne s'était, là, montré vraiment capable de construire une intrigue — il avait été plutôt un écrivain qui comprenait les situations psychologiques, des conflits, et pouvait décrire toute la complexité des relations entre individus. Maintenant il joignait à ce sentiment naturel pour le drame une connaissance profonde de la technique théâtrale, et, comme, dans ses romans, il était plus libre que sur la scène, il pouvait atteindre son but. Il avait, une fois, dit qu'une pièce était un roman intensifié : il allait essayer maintenant de transporter dans le roman l'intensité dramatique (1). « Il devint, écrivit Mr Percy Lubbock peu après sa mort (2), de tous les romanciers celui qui ajustait le mieux la méthode du drame à la forme narrative, qui finalement ne racontait jamais une histoire, mais la rendait, point par point et scène

1. Quand j'emploie le terme drame en rapport avec le roman, je me réfère aux méthodes qui, bien qu'elles se trouvent dans le roman, sont caractéristiques du drame, c'est-à-dire un dialogue dans lequel « l'incident présenté raconte lui-même son histoire ».

2. *Quarterly Review*, juillet 1916.

après scène, en une succession d'images visuelles. Le lecteur est comme un spectateur devant qui le drame se déroule et de chaque scène il recueille un fil jusqu'à ce qu'à la fin il ait en main toute la pelote ».

Cette influence dramatique est très nette dans *The Awkward Age*, *The Wings of the Dove*, *The Ambassadors*, *The Golden Bowl*, romans écrits dans une forme presque de théâtre ; et les allusions au théâtre, à l'écrivain pour le théâtre, abondent dans les préfaces à l'édition définitive de ses œuvres. Dans *Nona Vincent*, Wayworth n'avait-il pas réfléchi que l'idée de tout présenter scène par scène était magnifique, « une fois que vous l'avez embrassée vraiment », et « le motif dans le tapis » de James, c'était cela. Ce fut ce qui le soutint à travers toutes les difficultés qu'il s'imposa pendant les douze années qui suivirent.

Les franches confessions que l'on trouve dans la préface de *The Awkward Age* expliquent sa méthode. « La beauté de ma conception du roman était dans le degré où la forme présentait des divisions correspondant aux actes successifs d'une pièce » (1). Autrement dit, il avait cherché « à faire raconter par la scène présentée son histoire propre, tout entière, de manière qu'elle fût une entité close » ; tout en restant un élément essentiel du roman. Il ajoutait : « Je me rappelle m'être réjoui... une fois lancé dans *The Awkward Age* comme si, de fait, je construisais une pièce » (2). Le livre reste « sans dévier un instant fidèle au principe d'une pièce destinée à la scène ». A ce titre c'est une magnifique expérience, et de grande valeur ; mais le roman à proprement parler fut sacrifié à la méthode et à la subtilité, la forme du livre, comme le fait observer Mr Lubbock, ne permettant, d'ailleurs, pas le développement « des à-côté de la scène ». Quand l'éditeur écrivit à James : « J'ai le regret de vous dire que votre livre n'a eu, on peut dire, aucun succès ; dans toute ma carrière,

1. Vol. IX, édition définitive, pp. xvi-xvii.

2. *Ibid.*, p. xx.

je n'ai jamais vu livre rencontrer manque d'intérêt plus général et complet », James se réconforta avec « la riche récompense née de l'intérêt singulier que, lui, avait pris aux intimes efforts de la création ». *The Awkward Age* est toujours « objectif » (1) ; la structure en est faite d'une série de scènes où les personnages discutent tous la même situation centrale, en passant d'un de ses aspects à un autre. Lorsqu'il avait indiqué les grandes lignes du roman pour les rédacteurs de *Harper's*, où il fut publié en premier lieu, James avait tracé sur une feuille de papier, « bien nettement, un cercle se composant de petits ronds disposés à distance égale d'un point central. Le point central représentait la situation imaginée par moi, mon sujet en lui-même, auquel la chose devrait son titre ; et les petits ronds, représentaient autant de lumières distinctes, de lampes comme j'aimais à les appeler. La fonction de chacune serait d'éclairer avec l'intensité convenable un des aspects du sujet » (2). En écrivant le livre, l'auteur avait eu, nous l'avons vu, sa part de la joie du dramaturge, goûtant pleinement « l'amère douceur de son breuvage — la beauté et la difficulté... d'échapper à la pauvreté malgré que les détails de l'action doivent s'expliquer, intensément, l'un par l'autre, étant tous présentés exactement sur un même plan » (3).

Il continue à longuement discuter le drame dans cette préface, considérant toujours *The Awkward Age* comme une pièce. Il avait essayé d'y écrire un dialogue constructif, organique et dramatique, et cette expérience lui dictait la remarque que, si le public anglais goûtait le dialogue, « dans la mesure où notre théâtre y condescend », il refusait de lire des pièces imprimées. En exécutant son projet, il avait entrevu « cette fureur et cette félicité de l'artiste, que j'ai tou-

1. J'emploie les termes objectif et subjectif au sujet des romans non pas d'un genre défini mais surtout pour indiquer le roman d'analyse minutieux opposé au récit traditionnel d'action et d'aventure.

2. Vol. IX, édition définitive, pp. xv-xvi.

3. *Ibid.*, p. xx.

jours supposées être les plus intenses et les plus hautes, l'assurance du dramaturge fort du sens de son postulat. Le dramaturge doit véritablement construire ; il est voué à l'architecture, à la construction à n'importe quel prix... » (1). C'est pourquoi il avait plaisir à ce que son roman imitât dans sa structure les actes successifs d'une pièce. « L'acte » avait ce mérite inhérent qu'il était avant tout objectif ; il n'y avait pas à « sortir du cadre » comme James avait fait dans ses autres romans.

Une fois lancé dans cette discussion, James pesait aussi les difficultés de l'art du théâtre ; et, en lisant entre les lignes, nous pouvons voir qu'il comprenait assez nettement pourquoi il avait échoué comme dramaturge. L'auteur de pièces devait être fidèle à la forme, intéressant, et clair ; du moment qu'il compliquait sa mise en scène il cessait d'être clair ; mais s'il restait clair, « de cette clarté requise par l'intelligence enfantine de n'importe quel public consentant à voir une pièce », qu'advenait-il de « l'importance » du sujet ? « Si l'importance de celui-ci est mesurée à quelque autre échelle que cette petite règle d'un pied à laquelle la pièce, mise au théâtre, doit se conformer, alors tout fatalement s'embrouille. Si la pièce a échappé à l'embrouillement, la note qu'elle a, au mieux, réussi à donner, sera reconnue comme une note haute seulement par la courtoisie, le provincialisme d'intelligence, de la critique de théâtre ; laquelle, nous pouvons le constater nous-mêmes tous les matins, est un abîme encore plus profond que le théâtre lui-même » (2).

Ibsen et Dumas étaient précisément des hommes qui, serés dans « la camisole de force du théâtre », avaient été forcés de renoncer au fin pour le vulgaire, au substantiel pour le maigre, à la chose curieuse pour celle qui saute aux yeux. Quand Ibsen est clair, c'est que la thèse est simple et super-

1. *Vide supra*, p. 166 (2).

2. *Ibid.*, pp. XVIII-XX.

ficielle comme dans *Maison de Poupée* ; mais du moment qu'il devient compréhensif et fouille, « l'effet est confus et obscur comme dans *Le Canard Sauvage*. D'où vous pouvez facilement voir qu'on ne peut remplir *toutes* les conditions. Le dramaturge doit choisir les thèses qu'il est le plus capable de traiter et c'est par ce choix qu'il est connu » (1).

Non moins nette était son explication de la méthode de *The Awkward Age* dans une lettre à Miss Henrietta Reubell, laquelle lui avait écrit, en 1889, pour lui exprimer l'extrême perplexité que la lecture du livre lui avait fait éprouver. « Cet ingénieux volume, répondait-il, n'a apparemment, excité guère autre chose que perplexité extrême ». Il ajoutait : « Sans doute la forme de mon tableau lui nuit — forme toute dramatique et scénique, présentations d'épisodes, combinés de façon architecturale, chacun partie du bâtiment, sans sortir du cadre, sans rien dire *sur* les personnage sauf leur propre apparition et leur action, sans autres explications que celle de chaque chose par toutes les autres choses *dans* le tableau. *Mais il paraît qu'il ne faut pas faire comme ça — personne n'y comprend rien* » (2).

II

C'était justement parce que « le roman tel qu'on le pratiquait généralement en anglais » était « le parfait paradis du décousu » que la forme dramatique, surtout appliquée au roman, attirait James. Il était ravi de l'élasticité du roman simplement parce qu'elle lui permettait d'y introduire ordre et arrangement. Si l'on désirait faire ordre net dans le domaine de la fiction, on était forcé de s'inspirer des lois du drame. « La pièce, écrit James, consent à la logique

1. *Ibid.*

2. *Letters*, vol. I, pp. 333-335.

d'une voie unique mathématiquement juste, à la surface de laquelle le décousu serait une impertinence aussi grosse, un déshonneur aussi grave qu'un bout de soie ou de laine pendillant de l'endroit d'une tapisserie » (1).

Dès ses premiers romans, il avait construit de façon scénique bien que, avant ses essais de théâtre ce ne fût pas chez lui un procédé constant. Il ne pouvait envisager un sujet sans entendre une voix intérieure lui murmurer : « Dramatise, dramatise ». Les romans qui ne révèlent pas une aussi rigoureuse application de la méthode que *The Awkward Age*, montrent, du moins, une « alternance régulière comme le fait remarquer Mr Lubbock, de dialogue dramatique et de description picturale ». Et il ajoute : « Je crois que c'est seulement dans les derniers romans de Henry James qu'un sujet pictural est ainsi livré tout entier à la méthode dramatique, de sorte qu'on peut dire qu'entre le lecteur et le sujet ne s'interposent pratiquement jamais œil qui voit et main qui inscrit » (2).

Les critiques qui ont considéré ses années de théâtre comme une période désastreuse ne se sont pas rendu compte de tout ce qu'y devaient ses derniers romans. L'esthétique du roman présentée dans ses préfaces, sans cohésion stricte se cristallisa sous l'influence des idées sur la technique et la structure qu'il acquit en écrivant ses pièces.

Dans *The Awkward Age* il invoque « ... l'esprit de la comédie la plus légère », et organise le dialogue de façon qu'il « parle pour lui-même ». Dans la préface de *What Maisie Knew*, il reconnaît qu'un « instinct enraciné »... maintient ses histoires conformes aux lois de la scène (3). Et il ajoute : « Parcourir les pages ici assemblées a été pour moi vraiment observer le jeu du procédé scénique ; ce mode de traitement revient avec une régularité tout à fait rythmique... Le point

1. *Vide supra*, p. 166 (3).

2. *The Craft of Fiction*, p. 185.

3. Vol. XI, édition définitive, p. xvi.

essentiel, toutefois, c'est que les passages dramatiques sont *entièrement* et logiquement du théâtre, ayant pour règle de beauté... le développement organique d'une scène... Le grand avantage en ce qui regarde l'effet total est de nous faire sentir au moyen de l'alternance définie des scènes, comment, de fait, est traité le thème » (1). Devant l'histoire de Maisie, James se sentit « en présence de la rouge étincelle dramatique enbrasée au cœur de sa vision, et qui, à mesure que son souffle doucement passait sur elle, brûlait plus haut et plus clair » (2). Dans sa préface à *The Altar of the Dead and Other Stories*, il admet qu'il n'a jamais été infidèle à la passion, à l'inspiration profonde, qui le poussait à essayer sincèrement de « disposer une scène et lancer un drame... Il s'est livré sans frein à la joie de créer l'alarme, l'attente incertaine, la surprise et le soulagement » (3). Dans la préface de *Daisy Miller and Other Stories*, il nous dit que le remède sauveur des entreprises, toujours un peu folles, du poète dramatique réside en la rigueur avec laquelle sa conscience d'artiste l'oblige « à varier la présentation, à expérimenter, à dissimuler les ressemblances, la monotonie, le rebattu, sous le jeu infini d'une forme qui prétend à une vie à elle » (4).

Même dans ses premiers romans et nouvelles, lorsque, rétrospectivement, il les examinait à la lumière de ses théories postérieures, les morceaux qui lui plaisaient le plus étaient ceux qui procédaient du drame. De *Roderick Hudson* il disait : « Dès l'instant qu'il s'agissait d'une Action, on avait le droit d'emprunter une bribe du patrimoine essentiel du dramaturge, de son intensité, que si souvent le romancier tristement lui envie comme étant, à elle seule, une fortune » (5). Le centre d'intérêt d'un bout à l'autre de *Roderick* se trouvait dans l'état de conscience de Rowland Mallet, et « le

1. *Ibid.*, p. XXI.

2. *Ibid.*, p. VI.

3. Vol. XVII, *ibid.*, p. XVI.

4. Vol. XVIII, *ibid.*, p. XIV.

5. Vol. I, *ibid.*

drame est le drame propre à cette conscience que j'ai eu à rendre suffisamment aiguë pour lui permettre, comme à une scène préparée et éclairée, de contenir ce qui s'y joue ». Une fois qu'il eut commencé *The American*, il sentit clairement « la chose s'amorcer ; ce qui est l'essentiel qu'un dramaturge puisse demander à son drame » (1). Dans *The Tragic Muse*, l'auteur céda « au charme de l'enchaînement des scènes, de l'enchaînement des multiples aspects... il devait, le temps venu, s'y livrer avec volupté, trop de volupté peut-être, dans *The Awkward Age* » (2). Dans la préface de *The Tragic Muse*, il écrit : « Si l'art du drame est, comme l'a dit un grand maître français, avant tout l'art des préparations, cela est vrai aussi, bien qu'à un degré moindre, pour l'art du roman et s'y applique exactement dans la mesure où l'art du roman en question se rapproche de l'art du drame. La première moitié d'un récit refuse de se présenter à mon esprit sans me rappeler qu'elle doit être la scène, le théâtre, où se jouera la seconde moitié. Et, en général, j'ai donné tant de place à rendre la scène propice que, trop souvent, mes moitiés ont été étrangement inégales ». Le roman tout entier doit « se faire dans une forme dramatique ou tout au moins scénique, cette forme scénique sous laquelle le roman approche du drame autant qu'il lui est permis — et qui a ceci de commun avec ce dernier qu'elle progresse par alternance. Cette méthode impose à l'auteur une continuité tout autre que le roman décousu, et contraint à un changement du point de vue et du centre d'intérêt » (3).

Quand lui vint l'inspiration d'où sortirent *The Aspern Papers*, *Owen Wingrave*, *Daisy Miller*, *Flickerbridge* et beaucoup d'autres histoires, James se sentit poussé à « dramatiser ». Il écrit de *Flickerbridge* : « Dramatise, dramatise, ce préliminaire fut essentiel, il n'aurait pu ne pas l'être ». Et

1. Vol. II, *ibid.*

2. Vol. VII, *ibid.*, p. XII.

3. *Ibid.*, p. XV.

dans la préface de *The Ambassadors*, pour justifier ses propres constructions, il insiste sur la nécessité d'un procédé et d'une méthode. « L'art s'occupe de ce que nous voyons — il doit d'abord fournir, à pleines mains, cet ingrédient-là ; il cueille sa matière, pour dire la chose autrement, dans le jardin de la vie ; poussée ailleurs, elle a perdu sa saveur et est immangeable. Mais aussitôt ceci fait, il doit tout de suite tenir compte d'une *méthode*... celle d'exprimer, littéralement de « faire sortir » une valeur... Toujours le dramaturge, par la loi même de son génie, non seulement croit à la possibilité d'une issue juste pour la difficulté conçue avec justesse... mais irrésistiblement, à la nécessité, au caractère précieux, de la difficulté même » (1).

III

D'un côté, James apprit à bien construire ses romans, en les divisant par scènes, dans lesquelles son intrigue et ses personnages sont discutés par eux-mêmes et par d'autres ; d'autre part, il fit faire des progrès au récit psychologique. Il fut, en effet, le premier à en écrire de subjectifs sur une large échelle et ainsi fraya le chemin à Marcel Proust, James Joyce, et Virginia Woolf. Bien entendu, il y a une différence essentielle entre la subjectivité de Henry James et le *Bewusstsein* de nos romans d'aujourd'hui. Les écrivains contemporains cherchent à décrire le cours même des pensées en leur mobilité ; James y faisait un choix, pesait, analysait, soumettait chaque idée et à son imagination complexe et à son goût, souvent difficile à satisfaire. Son récit est plutôt roman d'analyse que monologue intérieur. Il développe la psychologie de ses personnages sous forme dramatique. Le lecteur, comme le fait observer Mr Lubbock, peut suivre la

1. Vol. XXI, *ibid.*, p. ix.

pensée elle-même ; car c'est l'esprit lui-même qui est le théâtre du drame. « Ce qu'un homme pense et ce qu'il ressent, voilà ce qui constitue son histoire et le caractère de ses actions ; et de tout cela découle la logique de l'intensité. Sans intensité où est l'effet de vie ? et sans effet de vie où est la possibilité de présenter ? » écrivit James dans sa préface à *The Princess Casamassima* (1).

L'examen attentif des romans de la période post-dramatique nous révèle surtout cette double structure — page après page d'analyse, alternant avec des scènes poignantes et dramatiques : le tout formant un motif auquel James reste fidèle jusqu'au bout de son histoire.

« Depuis longtemps, nous rapporte Miss Theodora Bosanquet, James avait tendance à dramatiser tous les matériaux que la vie lui fournissait, et de plus en plus il envisagea ses romans sous l'angle dramatique, les concevant comme des pièces mises au théâtre, arrangées en actes et scènes, où l'on observait entrées et sorties des personnages. Ces scènes, il les travaillait séparément jusqu'à ce qu'il se sentit si parfaitement maître de l'action qu'il pouvait commencer à dicter le livre » (2). Ce procédé transparait dans deux romans inachevés, publiés après sa mort, *The Ivory Tower* et *The Sense of the Past* ; et, de fait, dans ses notes, James les appelle souvent ses drames. « Ce que je veux faire dans le premier livre, a-t-il dicté dans les notes destinées à *The Ivory Tower*, est de présenter les Gaw, les Bradham, et Cissy Foy dans trois chapitres, ou scènes, correspondant aux scènes d'un acte, de façon à présenter avec eux les premiers faits immédiats impliqués dans l'intrigue ; autrement dit, le premier aspect essentiel de la Situation » (3). Et encore : « Par la bienheureuse opération de mon principe Dramatique, ma loi des Aspects successifs, chacun traité de son propre centre

1. Vol. V, *ibid.*, p. XI.

2. *Henry James at Work*, p. 9.

3. *The Ivory Tower*, pp. 255-256.

comme, malgré quelques modifications, dans *The Awkward Age*, j'ai le grand bénéfice de la souplesse et de la variété » (1). Et plus loin : « Ce que je veux est, bien entendu, tirer de cette situation particulière tout ce qu'elle peut donner ; et ce qu'elle donne le plus c'est, jusqu'au dernier point, la qualité dramatique, l'intensité, la force, la poussée, de quelque nom qu'on veuille l'appeler, de la façon dont Gray la comprend » (2).

Ainsi l'on peut dire que l'apport majeur de James au roman anglais fut double. D'une part, il découvrit que l'on pourrait construire un roman comme une pièce, de manière que « l'incident présenté racontât lui-même toute sa propre histoire ». De l'autre il lui apparut qu'à cet effet il était nécessaire de dramatiser l'esprit de ses personnages, d'analyser leurs réactions et leurs façons de penser ; et ce faisant, il tenait compte d'un aspect fort négligé de l'expérience humaine. C'est pourquoi Mr Percy Lubbock écrit dans *The Craft of Fiction*, au sujet des analyses de pensées de James : « Je considère qu'il fut le premier romancier à se servir de toutes les possibilités de cette méthode avec intention et à fond ; et très grande est l'étendue des chances d'étude qu'il nous révèle ainsi. Le champ d'application de la méthode s'en trouve élargi de façon permanente » (3). Et le même critique dit encore justement : « James fut le romancier qui poussa le plus loin ses recherches concernant la théorie de son art, le seul qui fut un véritable savant [*scholar*] en cet art », bien que ses méthodes n'en aient pas moins « toutes chances d'être négligées et mal comprises, de passer simplement pour un élément de son originalité particulière » (4). A quel point James réussit dans l'application de ces théories, c'est là un sujet que nous n'avons pas à traiter ici ; mais il en a fait assez pour démontrer leur valeur.

1. *Ibid.*, p. 268.

2. *Ibid.*

3. pp. 172-173.

4. *Ibid.*, pp. 186-187.

2. — UN DRAMATURGE EN RETRAITE

...a ponderously warm manner of saying nothing in infinite sentences.

THOMAS HARDY.

[James] had not been speaking for long before I began to recognize an extraordinarily able critic. A man, I murmured, too analytic for creation, finds his job in criticism.

GEORGE MOORE.

IV

Henry James ne trouva la tranquillité et le repos qu'il désirait tant que lorsqu'il se retira à Lamb House, Rye (Sussex), en 1897 après ses longs efforts dramatiques. Dans cette vieille bâtisse du XVIII^e siècle, avec son jardin clos de murs, il devait passer quelques-unes des années les plus heureuses de sa vie. C'est là qu'il écrivit ses œuvres les plus importantes. Il y trouva une complète liberté, sentiment qui n'avait fait que croître en lui depuis le matin où Edmund Gosse l'avait trouvé, le lendemain de la première de *Guy Domville*, « tout vibrant » et comme déchargé d'un gros poids. Le théâtre, la mise en scène, toutes ces questions sordides des planches, ne comptaient plus pour lui. Dans la tranquillité bénie de la petite ville, les murs de son enclos le protégeaient des problèmes de ce monde. Il ne s'ennuyait pas, seul avec son art : il le maniait et le pratiquait à sa guise.

Après *Guy Domville* James écrivit à Howells qu'il avait l'intention de faire de meilleur travail qu'auparavant. Mainte-

nant il vivait dans des conditions matérielles qui lui permettaient de tenir cette promesse. « J'ai fait, en puissance, des progrès énormes et en ce moment j'éclate d'idées et de sujets, malgré que la composition soit pour moi de plus en plus lente, pénible et difficile » (1). Quelques jours plus tard, il écrivait à William : « J'ai travaillé comme un cheval, bien plus dur que personne ne le saura jamais — sur tout ce roide mystère de la « technique » — je la tiens maintenant et je n'hésite plus à dire qu'étant donnés les besoins relativement pauvres et maigres, pitoyablement simplifiés même, du théâtre anglais, je l'ai faite mienne absolument, je l'ai mise dans ma poche » (2). Et, à ses yeux, cette même technique convenait au roman, où les conditions « pitoyablement simplifiées » n'existaient pas nécessairement, et où son imagination avait libre cours.

Pendant ses années à Lamb House, il écrivit, après *The Spoils of Poynton* et *What Maisie Knew*, *In the Cage*, *The Turn of the Screw*, *The Awkward Age*, une série de nouvelles publiées dans *The Soft Side*, et *The Better Sort*, une biographie *William Wetmore Story and His Friends*, et trois longs romans, ses derniers, *The Wings of the Dove*, *The Ambassadors*, et *The Golden Bowl*. Il s'était habitué à dicter, et Mr Lubbock nous le décrit allant de long en large dans son bureau, s'arrêtant, hésitant, « massant et maîtrisant le flot de son imagination, jusqu'au moment favorable où il se déroulait sans obstacle... Il était enfin satisfait de sa maîtrise de son instrument ; il savait parfaitement bien ce qu'il voulait faire et savait qu'il le pouvait faire ; les longues matinées d'été dans le vieil et charmant salon de Lamb House, donnant sur le jardin, ou l'hiver dans son petit bureau, exposé au midi, furent, peut-être, parmi les heures les meilleures, les heures de plus intime contentement, qu'il eût jamais passées » (3).

1. *Letters*, vol. I, p. 231-232.

2. *Ibid.*, p. 285.

3. *Ibid.*, p. 272.

V

Toutefois il n'oubliait pas, pendant cette période, entièrement le drame, bien que celui-ci ne jouât plus qu'un rôle passager dans sa vie. Il allait au théâtre, écrivait des articles de critique dramatique ; mais il ne semble pas avoir songé à écrire lui-même d'autres pièces. Au contraire, il consacrait beaucoup de temps à l'adaptation de celles qui n'avaient pas réussi à la forme du roman ou de la nouvelle. Une de ces pièces, en trois actes, devint *The Other House*, une autre, en un acte, *Covering End*.

The Other House fut écrit pour *The Illustrated London News*, sur l'invitation du rédacteur en chef, Clement Shorter ; et leur correspondance à ce sujet se trouve dans un petit volume, *Letters to an Editor*, que Mr Shorter fit imprimer pour ses amis (1). La méthode que James employait pour transformer une pièce en roman est, d'ailleurs, expliquée dans une lettre postérieure, à H.-G. Wells, où il décrit le procédé qu'il fit subir à *Covering End*, destiné à la tournée d'Ellen Terry en Amérique. « Pendant trois mortelles années, l'actrice pour qui cette pièce avait été écrite (sur mesure absolument, de mon mieux) s'était dérobée avec persistance à la jouer, et je ne pouvais pas, disait-il, perdre complètement mon travail. Le P.B. [public britannique] se refuse à lire une pièce où sont seulement indiqués les noms des personnages ; alors je les ai simplement paraphrasés, et j'ai ajouté les quelques indications susceptibles de suppléer au jeu d'acteurs convenables, en somme, une intrigue qui me semblait se dérouler et s'étaler sur le tout de façon suffisamment explicative. La morale à en tirer, c'est évidemment de ne pas écrire de pièce en un acte » (2).

1. Publié par Clement Shorter 1^{er} avril 1916. Tirage limité à 25 exemplaires.

2. *Letters*, vol. I, p. 299.

James parlait souvent de ce fait curieux que les Français étaient avides de lire des pièces de théâtre, tandis que les Anglais ne songeaient point à le faire. Il avait remarqué, par exemple, qu'une comédie ou une tragédie pouvait se jouer mille fois de suite à Londres ou à New-York sans que vingt personnes ressentissent le désir d'en voir le texte, tandis que les Parisiens le demandaient tout de suite (1).

Au fond, *The Other House* est toujours resté une pièce, divisée en trois parties. L'histoire est aussi objectivement traitée que dans *The Awkward Age*, en dialogue du commencement jusqu'à la fin. Seuls les « il dit » et les « elle fit remarquer » et, de temps à autre, un paragraphe d'explication indiquent que l'ouvrage n'est pas le texte d'une pièce pour la scène. Après sa publication comme feuilleton dans le *News*, le roman parut en deux volumes et enfin, à la grande joie de James, connu, en 1897, une seconde édition, en un seul. C'est, cependant, une de ses œuvres les moins réussies. L'histoire du meurtre de la petite Effie par Rose Armiger, laquelle veut épouser le père d'Effie mais connaît la promesse faite par celui-ci à sa femme mourante de ne pas donner de marâtre à son enfant, n'était pas de celles que l'auteur était fait pour traiter avec succès. Les scènes de meurtre, de violence et de passion étaient trop complètement étrangères à son génie littéraire. Si l'architecture du livre est satisfaisante, l'action n'est, d'autre part, pas suffisamment justifiée, en sorte que le lecteur est choqué sans que soit éveillée en lui la moindre pitié. On a dit avec grande justesse (2) que le dialogue, en général, y est exempt de maniérisme et pourrait être prononcé par des acteurs ; mais que James, en faisant un roman ressemblant à ce point à un scénario « esquivait son problème : imaginer un dialogue capable de faire le travail que son moi perceptif et sensitif accomplit dans le roman » (3)

1. Vol. IX, édition définitive, p. XIII.

2. « Before the Play », de « Q. K. », *The New Republic*, le 7 septembre 1917.

3. *Ibid.* Voir aussi *Henry James : Letters to A. C. Benson and Au-*

VI

Pendant toutes ces années de retraite, James se montra plus difficile que jamais pour le théâtre ; ce à quoi l'on pouvait, d'ailleurs, s'attendre après les déceptions que celui-ci lui avait apportées en Angleterre. Il se consolait en se tournant vers le théâtre étranger, en particulier vers les pièces d'Ibsen. C'était là, en effet, un vrai dramaturge, et qui lui semblait répondre à toutes ses exigences. Mais les Anglais comme Henry Arthur Jones et Arthur Wing Pinero, et des pièces du genre de *Nelson's Enchantress*, jouée à l'Avenue Theatre par Johnston Forbes-Robertson et Mrs Patrick Campbell, ne lui inspiraient qu'horreur. On peut s'en rendre compte par une série de lettres, écrites de Londres pour *Harper's Weekly*, dans lesquelles il fait de fréquentes allusions au théâtre britannique. Il approuva chaleureusement un article de William Archer, *The Blight of the Drama*. « Tout paraît indiquer de plus en plus, disait-il, que le théâtre anglais renonce définitivement à toute tentative de faire la moindre figure en Europe. » *The Second Mrs Tanqueray* amenait seulement une réflexion sur « sa forme théâtrale, si maigre, si courte et si nue ». L'extravagance de la mise en scène et la pauvreté dramatique de *The Princess and the Butterfly* ne lui arrachaient qu'une simple mention mépri-

guste Monod, p. 107, lettre à M. Monod, le 7 août 1907. « Si accidentellement j'ai omis de vous dire un mot dans ma dernière lettre au sujet de *The Other House*, c'est qu'il [y] a peu de chose à en dire. C'est simplement une pièce en trois actes transformée en roman en trois parties. Je l'ai écrite d'abord comme pièce ; mais la fortune ne lui a pas souri, et je l'ai mise de côté après lecture d'un seul metteur en scène. Et c'est alors après deux ou trois ans que je me suis servi avec assez d'économie des matériaux pour en tirer une histoire. Il y a juste une partie refaite pour les besoins du roman (c'est-à-dire juste un endroit où je m'écarte de la forme dramatique), ce sont les trois ou quatre premières pages. Tout le reste est très théâtral et l'ensemble a ainsi un caractère assez curieux qui en fait peut-être le seul mérite. »

sante. Du *Physician* de Jones le mieux qu'il pouvait dire était ce trait plaisant : « Je parle du *Physician* beaucoup moins comme d'un ouvrage sans sujet, que d'un sujet sans ouvrage » (1). Il ne prenait plaisir ni à Beerbohm Tree, jouant à His Majesty's, ni aux « splendeurs Shakespeariniennes » d'Irving dans *Richard III*. Il ne montrait, alors en somme comme critique dramatique pas plus de pitié que le jeune docteur qui jadis avait pris Swinburne à partie à propos de *Chastelard*.

Au milieu de toutes ces condamnations, presque seul Ibsen trouvait grâce à ses yeux : et il le louait, lui, avec une admiration enthousiaste. Ce « provincial entre les provinciaux » était pour lui la source d'un plaisir tout particulier : « une des sensations fortes du jour ; si droit qu'il semble se tenir encore, je déplore cependant son extrême maturité » (2). Il appréciait sa technique, son ton moral, son « admirable talent de susciter un intérêt intense par des moyens incorruptiblement tranquilles, cet air presque de n'y pas toucher en conservant cette apparence de l'ordinaire où nous le voyons jongler avec les difficultés et le danger, exercice qui constitue, pour ainsi dire, sa seule coquetterie ». Il en prenait occasion pour faire remarquer qu'une pièce est avant tout un travail de sélection, et que dans cette voie Ibsen se condamnait à « des rigueurs admirables... Pour ceux qui aiment en général la forme qu'il a pratiquée, la forme dramatique, il restera toujours un des talents qui l'ont le mieux compris et en ont tiré le plus ». Et c'est de lui encore qu'il écrit, dans une de ses lettres au *Harper's Weekly* (3) : « qu'il arrive au but suprême du dramaturge — il arrive, malgré toute sa maigreur, à l'intensité ». Caressant, avec Archer et Granville-Barker, l'idée d'un théâtre national, il ajoutait : « Si nous possédions un théâtre artistique, désintéressé, éclec-

1. *Harper's Weekly*, le 24 avril 1897.

2. *Ibid.*, le 6 février 1897.

3. *Ibid.*

tique, le théâtre rêvé dont nous pourrions attendre alternance et variété, ce serait un point d'honneur que de sacrifier dans ce temple-là quelquefois à Henrik Ibsen ».

Quant aux dramaturges français de l'époque, il goûtait, parmi eux, surtout Edmond Rostand. Il assure à Mr A.-F. de Navarro (1) que le talent, le sens de l'effet, l'éclat, la maîtrise, déployés dans son œuvre sont « prodigieux ». « Cet homme a réellement un talent qui ressemble à une attaque de petite vérole — je veux dire que ce talent se déchaîne avec une intensité pourpre, et qu'on sent (vainement) en le lisant qu'il pourrait être presque contagieux... » Dans un article élogieux, enthousiaste, sur le même sujet donné à *The Cornhill Magazine* il saisit, d'ailleurs, l'occasion d'une digression sur une de ses questions favorites, le succès. Le mot succès représente, dit-il, aujourd'hui des possibilités de popularité, d'un public énorme, dont on n'avait pas rêvé auparavant, inconnu dans une société simple. Le tirage, la réclame, les éloges, la diffusion d'une œuvre d'imagination, rendent « le mystère de la popularité plus difficile à analyser que jamais », et entourent ce phénomène d'un « élément anormal et dégoûtant ». Le roman, le poème, qui acquièrent de la popularité sont tirés à un demi-million d'exemplaires ; la pièce à succès attire de nombreux auditoires pendant des mois. « Même en faisant tout notre possible, nous ne pouvons dissocier l'idée d'acclamation de celle de distinction » — séparation que James était extrêmement désireux d'établir (2).

Souvent, à cette époque, Mrs W. K. Clifford l'invita à critiquer ses efforts de théâtre. De cette tâche il s'acquitta très sérieusement et, quand il les trouvaient peu satisfaisants — ce qui arriva souvent — n'hésitait pas à le lui dire. Pendant qu'il écrivait son article sur Rostand, par exemple, elle lui demanda son opinion sur une pièce qu'elle avait publiée dans le *Nineteenth Century*. « J'ai été grandement frappé,

1. *Letters*, vol. I, p. 369.

2. *Cornhill Magazine*, novembre 1901.

répondit-il (1), du soin et du fini que vous lui avez donnés. Mais, s'il faut vous parler net, je ne pense absolument pas *du tout* que le sujet soit propre au théâtre. Je trouve qu'il offre tous les caractères d'un sujet choisi pour un récit et traité en pièce après coup. C'est-à-dire que je ne vois pas ce que la forme dramatique lui apporte, ou *peut* lui apporter, ni mieux que la forme narrative, ni ce que lui peut, à son tour, donner, à la forme dramatique... Et voici que je vous douche d'eau froide sur le pas de votre propre porte ».

Plus tard, critiquant une pièce de Mrs Clifford, *The Long Duel*, il lui écrit qu'il lui semble qu'une pièce « doit nécessairement impliquer une lutte, une question » : quelque chose se produira-t-il ou non ? — et de quelle façon ? — et pourquoi ? Quelque chose qui nous laisse perplexe, que nous avons la curiosité, le désir inquiet et intense de voir. « Je veux dire que toute la chose montre une attaque livrée à des oppositions — avec victoire ou insuccès d'un côté ou de l'autre, avec tous les changements, toutes les sautes de position, à mesure que l'intrigue se développe. Nous avons affaire à un art prodigieusement difficile et de toute façon ardu — dans lequel on semble surtout s'engloutir dans une Mer de colossal Gaspillage » (2).

VII

Ainsi s'écoulèrent les années. L'époque victorienne prit fin et James se trouva parmi les Edwardiens. Au début du nouveau siècle, l'époque de malaise, la « fin de siècle » que

1. *Letters*, vol. I, p. 382.

2. *Letters*, vol. II, p. 130. Il y a également une lettre à William Heinemann, écrite peu avant *Guy Domville* (le 30 novembre 1894), où James parle du devoir du dramaturge « de créer chez le spectateur un sentiment de doute, qui est l'essentiel de la fonction d'une action théâtrale — douter si, oui ou non, quelque chose va arriver ou échouer et comment, par quels moyens ou par quelle catastrophe (« *A Most Unholy Trade* » The Scarab Press. Cambridge, Mass. MCMXXIII, p. 15).

James venait de subir sembla tomber dans l'oubli. Avec une vigueur et une persistance remarquables, il s'acharna sur ses trois derniers grands romans ; et, tout en travaillant, il se promettait d'aller encore une fois en Amérique. Avant d'achever *The Golden Bowl*, il écrivit à William une lettre où il lui faisait part de ses hésitations au sujet de ce voyage. « Je souhaiterais d'écrire un livre d'*impressions* et, pour cela, quitter tout à fait New-York et Boston — réellement voir l'ensemble du pays. D'autre part, je ne me vois pas rôdant seul dans les villes et les hôtels de l'ouest, cherchant mon chemin tout seul, et tout cela m'est obscurité et confusion. Mais peut-être poindra-t-il de la lumière — en attendant, mercredi prochain, j'aurai (fait terriblement impressionnant) soixante ans » (1). William, qui connaissait bien l'attitude à demi méfiante de son frère vis-à-vis de l'Amérique, lui répondit, sur un ton gai, qu'il pouvait s'imaginer « l'espèce de dégoût physique que beaucoup de traits de la vie nationale américaine lui inspireraient ». Plus tard, cependant, dans une autre lettre, il ajouta que toutes ces choses ne pourraient lui faire que beaucoup de bien. « Laisse là tes préjugés anglais et prends l'Amérique et les Américains comme ils se prennent eux-mêmes, et tu en éprouveras tout un rajeunissement » (2).

Henry James avait soixante-deux ans, quand, enfin, il s'embarqua pour les Etats-Unis, et cette visite devait être, en vérité, tout un rajeunissement.

1. *Letters of William James*, vol. II, p. 188.

2. *Ibid.*, p. 195.

3. — LE RETOUR DU PRODIGE

...if you want some real, roomy, rustic happiness, you had better come over and spend all your summers with us. I can see that the thought makes you sick, so I'll say no more about it, but my permanent vision of your future is that your pen will fail you as a means of support, and having laid up no income, you will return like the prodigal son to my roof.

William à Henry.

VIII

Les années s'étaient écoulées, et James demeurait, selon toute apparence, anglais. Son passé, déjà confus, n'était plus pour lui qu'une sorte de lointain pays de rêve, où un petit garçon lisait *Punch*, et Dickens et Thackeray, et était emmené au théâtre par ses parents, où un jeune homme allait à Harvard et écrivait pour l'*Atlantic Monthly*, et, souffrait avec ses concitoyens pendant les longues années de la guerre civile. Tout, maintenant, était changé ; la vie paisible du milieu du *xix^e* siècle était devenue fiévreuse et bruyante, New-York étendait ses tentacules, comme une immense pieuvre, et on érigeait des gratte-ciel. William suppliait son frère de revenir en Amérique, et W.-D. Howells l'en priait non moins constamment. En 1904 (après qu'il eut fini *The Golden Bowl*), James décida de ne pas retarder son voyage plus longtemps. Il allait à la découverte d'une Amérique toute nouvelle.

Le changement dépassait de beaucoup ce qu'il s'était ima-

giné : il trouvait là un pays complètement transformé. La vie avait marché à grands pas ; l'Amérique était devenue une grande civilisation industrielle ; et New-York ? New-York, c'était Léviathan lui-même ! Les mois passés là furent riches en impressions, décrites plus tard dans *The American Scene*.

Enfant prodigue, exilé distingué, de retour dans son pays natal, homme de lettres américain avec une grande réputation européenne, on le reçut partout. On lui demanda des entrevues et l'invita à faire des discours. Pour un auteur dont les livres n e se vendaient pas bien, ce devait être une grande satisfaction. Il en fut d'autant plus heureux qu'à cette époque il apprit que *The Golden Bowl* en était à sa quatrième édition.

James renouvela bien de vieilles amitiés : il visita les Etats-Unis plus qu'il ne l'avait jamais fait, se rendit à Philadelphie et à Washington, en Floride et Californie, passa des semaines dans la Nouvelle-Angleterre chez William. Et, au milieu de toutes ces occupations, il trouva le temps d'étudier de nouveau le théâtre américain.

IX

A New-York, une après midi d'hiver, au Windsor Theatre, dans le Bowery, il vit un mélodrame dans lequel jouait un jeune acteur auquel il s'intéressait. « Cette petite aventure, écrivit-il, devait rester embaumée dans ma mémoire... avec toute la singularité de ses traits vivement marqués ; et surtout, peut-être, par le contraste qu'elle présentait avec le souvenir que j'avais gardé des conditions d'un théâtre dans le Bowery, de l'unique théâtre du Bowery, en fait, contemporain de ma jeunesse plus ou moins prête à accepter, bouche bée. Ce vaste édifice défraîchi, avec son passé illustre, était-il debout encore ?... Où j'allais, je jouirais, sans doute, de quel-

que forme particulièrement américaine de ce mystère qu'est le théâtre... » (1). Une fois dans une loge réservée, il s'installa donc du côté du rideau, parce que de ce coin il pouvait observer de près et l'auditoire et la pièce. Il chercha à retrouver les caractères du théâtre de jadis : une communion entre les acteurs et le public, « ces quantités opposées et réciproques ». Mais ce qui lui revint tout d'abord, ce fut seulement la vision « de cette grande scène nue, déclamatoire, stupide, du vide gris qui sentait la poussière et le jus de tabac, d'un théâtre sur lequel le réalisme ne s'était pas levé encore, mais qui s'adressait à un auditoire en accord avec lui » (2). Public et représentation portaient, alors, même marque, celle de « notre propre tradition indigène et romantique (pour appliquer des mots larges à une matière lâche mais riche de l'essence même de notre idiosyncrasie esthétique) ». Il se souvenait des cacahuètes, des pelures d'orange, de l'atmosphère qu'avait aimée le petit garçon en veste à boutons de cuivre. Maintenant, l'homme âgé ne voyait plus que « la monotonie habituelle de la variété riche de l'exotisme. Pas une seule figure, à commencer par mes tout proches voisins (car ma loge était un luxe que je partageais avec d'autres), qui, à mon sens, ne se rapportât à une forme étrangère, telle que, de mon temps, nous n'en avions pas rêvé. Là, à mâcher, étaient assis, aussi naturellement, aussi confortablement que s'ils avaient la pratique constante du théâtre, ces représentants de races avec qui nous n'avions rien de commun » (3).

C'est ainsi que James, la soixantaine atteinte, fréquentait encore les théâtres avec autant d'intérêt passionné que lorsque, dans sa jeunesse, il allait à la Comédie, ou que plus tard, déjà d'un âge mûr, il se promenait, à Londres, de théâtre en théâtre, en quête d'acteurs et de metteurs en scène. Et, ce samedi après-midi, assis dans le Windsor, il observa avec le

1. *The American Scene*, p. 194.

2. *Ibid.*, p. 195.

3. *Ibid.*, p. 196.

même intérêt que jadis « ce drame si indigène se tendre jusqu'à cet auditoire si exotique tout tendu lui-même vers ce drame si indigène ». (1) Américain, ce mélodrame l'était intensément, dans son respect aveugle des conventions locales. Exprimées simplement, elles consistaient, d'après James, à ne jamais rien apporter de nouveau dans une pièce (« la plus conservatrice des institutions humaines »). Les spectateurs ne devaient connaître qu'une seule et unique manière d'envisager le théâtre ; innover pouvait être phrénologie, franc-maçonnerie, quincailleterie, n'importe, mais jamais du théâtre, surtout du théâtre faisant appel au cœur du public. Sans doute, on était libre de renouveler les trucs de la mise en scène, pour donner aux esprits sans imagination une illusion de changement. Mais, au fond, on se croyait obligé de rester fidèle à l'habitude invétérée, à la nécessité fondamentale semblait-il, de se tenir éloigné de la vérité et des réalités de la vie, quand il s'agit de les « représenter » ; comme si l'on craignait, en s'en rapprochant, de faire quelque chose de vrai et de réel (2).

Et cet intérêt pour le théâtre était fort large. C'est ainsi que, pendant son séjour à New-York, il alla jusqu'à visiter le théâtre juif, le Yiddish Theatre. Il saisit au vol un moment de liberté, nous dit-il dans *The American Scene*, pour pénétrer hâtivement avec des amis, dans un petit théâtre gai et bondé de monde, une salle de forme oblongue aux murs couverts de tuyaux. Tout au bout, brilla, un moment, d'un éclat quelque peu sali, quelque scène, assez grosse, d'une comédie de mœurs juives ; et il lui semblait apercevoir, comme à travers une lorgnette, un ghetto lointain, peuplé et misérable, dont l'odeur le força d'ailleurs bientôt à quitter la place (3).

A New-York aussi, il accorda une entrevue à Witter Byn-

1. *Ibid.*, p. 198.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, p. 205.

ner, le poète, qui était alors journaliste, et discuta théâtre avec lui. Il venait de visiter le Players' Club, où il avait vu certains daguerreotypes qui s'étaient trouvés lui être très familiers et lui avaient fait sentir quelle chance il avait eue, dans son enfance, d'avoir des parents qui s'intéressaient tant au théâtre. « Ils ont dû nous y conduire, mon frère et moi à un âge plutôt prématuré, dit-il ; autrement, je n'aurais pu reconnaître toutes ces figures et retrouver tant de sensations à moitié perdues ». Parmi elles se trouvaient les sœurs Bateman, les Florence, et Maggie Mitchell, dont il avait été « follement, fantastiquement, épris » pendant son séjour à Harvard. « C'était, dit-il encore, des événements marquants dans ma jeunesse, ces visites au théâtre » (1).

X

Les allocutions que prononça James, lors de son voyage en Amérique, surprirent fort tous ceux qui connaissaient son amour de l'intimité, son horreur de parler en public. A lui-même ce fut, nous dit Mr Lubbock, une surprise agréable. Et ceci bien qu'il eût écrit à Clement Shorter, en 1896, en refusant une invitation à un banquet : « Il passe sur moi, comme une vague, un soupçon qui m'affole... C'est que peut-être est-il normal qu'un dîner soit suivi d'allocutions (*s'il est vrai* que soient normales des choses si terribles), et qu'il n'est pas impossible que l'on s'attende à ce que je « dise quelques mots ! » Ayez donc la charité de me laisser dire mes quelques mots dès maintenant : à savoir que jamais, de mon propre consentement, de mon gré, je n'irai à des dîners où prévaut cette coutume-là ; que d'y penser, cela suffit à me remplir de terreur et d'angoisse ; qu'au plus faible symptôme que l'on

1. *The Critic*, février 1905.

compte sur moi pour autre chose qu'un silence charmé, j'ai le secret de disparaître sur-le-champ » (1).

Il fit son « début » à Bryn Mawr College, où il donna, sur *The Lesson of Balzac*, une conférence qu'il répéta au Contemporary Club de Philadelphie et ailleurs, à plusieurs reprises, aux Etats-Unis (2). On peut en passant, noter qu'en y discutant la question du dialogue, il fit la remarque suivante : « C'est au théâtre, bien entendu, que le dialogue est constructif ; mais le théâtre vit selon une loi si différente, en vérité que tout ce qui lui sied semble ne pas convenir au tableau en prose, et inversement, tout ce qui sied à la prose semble tendre droit à desservir la pièce » (3).

Il écrivit une seconde conférence à l'occasion d'une autre visite à Bryn Mawr, et toutes deux furent publiées plus tard.

XI

Au retour de ce voyage en Amérique, James s'établit de nouveau à Lamb House et commença *The American Scene*. Il en termina le premier volume avec rapidité, son sujet prenant de telles proportions qu'il ne pouvait faire usage de tout ce qu'il avait ramassé aux Etats-Unis. Le second resta à l'état d'ébauche ; il ne devait jamais l'écrire.

Pendant son séjour à New-York il avait accepté de donner une édition définitive de ses romans et nouvelles ; et ce fut à cette tâche ardue qu'il se mit après avoir terminé son premier volume d'impressions. Il modifia complètement quelques-uns de ses premiers romans et y ajouta de longues préfaces, expliquant les circonstances de leur origine (4). En

1. *Letters to an Editor*, le 4 mars 1896.

2. M. Jusserand, qui assistait à cette conférence, m'apprend que James était difficile à suivre à cause de ses subtilités.

3. *Atlantic Monthly*, août 1905.

4. Voir Edel, Léon, *The Prefaces of Henry James*, Paris, 1931..

même temps, il exposait à nouveau et analysait ses méthodes en matière de fiction. Deux années durant, il polit, élaborait, travailla cette édition dont il attendait beaucoup. Quand elle parut, elle n'excita pas plus d'intérêt que les précédentes, et vive fut sa déception.

On peut difficilement s'imaginer ce que, découragé, il aurait alors décidé de faire, si de nouvelles occasions de s'occuper de théâtre ne s'étaient offertes à lui. De nouveau, il devint dramaturge, pendant une période plus courte, mais avec plus de succès, qu'autrefois.

CHAPITRE X

The High Bid

Bottom.—... All that I will tell you, is, that the duke hath dined : get your apparel together ; good strings to your beards, new ribbons to your pumps ; meet presently at the palace ; every man look o'er his part ; for the short and the long is, our play is preferred... and I do not doubt but to hear them say, it is a sweet comedy.

A Midsummer Night's Dream.

I

L'idée de recommencer à écrire des pièces fut suggérée à James par Johnston Forbes-Robertson, qui, après avoir lu *The Two Magics*, lui écrivit qu'il trouvait à *Covering End* de grandes qualités dramatiques. Il demandait à James d'en faire une pièce et lui promettait qu'elle serait immédiatement jouée. James accepta et dit à sa secrétaire, Miss Theodora Bosanquet, son vif amusement de voir que *Covering End*, qui n'avait pas trouvé accueil sous forme dramatique (on se rappelle que ç'avait été, en premier lieu, une pièce en un acte, écrite pour la tournée américaine d'Ellen Terry) attirait, maintenant, sous forme de nouvelle, l'attention d'un acteur et metteur en scène. Et ce fut ainsi que James inaugura sa seconde période dramatique, laquelle, ainsi que le fait observer Mr Lubbock, fut heureusement beaucoup moins tourmentée que sa première expérience (1).

1. *Letters*, vol. II, p. 7.

Ayant pris l'habitude de dicter ses livres, il s'était, à cet effet, assuré les services de Miss Bosanquet, mais celle-ci nous dit que si, la plupart du temps, il les dictait effectivement, il y en avait qu'il préférait écrire de sa main (1). « Je sais que je suis trop diffus, quand je dicte », lui disait-il. C'est ainsi qu'il écrivait lui-même certaines nouvelles, pour des revues, certaines pièces aussi qu'il voulait garder « dans les limites meurtrières du théâtre anglais ». « Les heures bien-heureuses de dictée dans le chalet du jardin, à Rye, furent interrompues, nous dit Mr Lubbock, par le travail qu'il consacra à ses pièces. Il s'aperçut qu'il ne pouvait atteindre à la concision de la forme dramatique qu'en écrivant lui-même, évitant ainsi la tentation de trop développer qui lui venait en créant tout haut » (2). Il dicta pourtant sa première pièce de cette époque, mais parce qu'elle n'était que le développement d'une pièce précédente.

Ce fut le 23 octobre 1907 qu'il commença à récrire *Covering End* pour la scène ; il l'acheva le 12 novembre et l'envoya immédiatement à Forbes-Robertson (3). Puis, ses ambitions pour le théâtre ayant décidément repris le dessus, il chercha avec zèle d'autres sujets dramatiques. Son choix tomba d'abord sur *The Chaperon*, nouvelle écrite en 1893 (4). Le 14 novembre, il fit une première esquisse, avec l'intention que ce fût une pièce en trois actes ; mais, quelques jours plus tard, s'apercevant que *Covering End* était trop court pour une soirée, il décida d'ajouter une pièce en un acte, ce qui l'obligea à abandonner son premier projet, qu'il ne reprit jamais. Pour sa pièce courte il choisit *Owen Wingrave*, nouvelle publiée également en 1893. Le 1^{er} décembre, il esquissa un plan et y travailla toutes ses soirées, se réservant la journée pour dicter. Il corrigea *The High Bid* (nom donné à

1. *Henry James at Work*, p. 7.

2. *Vide supra*, p. 191 (1).

3. D'un memorandum donné à l'auteur par Miss Bosanquet.

4. *Ibid.*



The High Bid

Sir Johnston Forbes-Robertson (Captain Yule)
et Mr. Edward Sass (Mr. Prodmore).

(Cliché du *Sketch*, le 3 mars 1909)

Reproduit de la *Gabrielle Enthoven*
Collection au Victoria and Albert
Museum, Londres.

Covering End sous forme dramatique), revint le 15 décembre, à sa pièce en un acte, qu'il intitula *The Saloon*, et commença à la dicter à Miss Bosanquet d'après son esquisse. Il avait terminé le 28, et commença aussitôt le travail de revision (1).

II

Il fit deux courtes visites à Londers, en janvier et février, et discuta sa pièce avec Forbes-Robertson. Ecrivant à Mrs Wharton à cette époque (2), il reprit le ton confidentiel qui caractérisait ses lettres de la période dramatique précédente. De nouveau, il se lançait dans une voie qui pouvait donner des résultats importants ; de nouveau, il caressait l'espoir d'un profit pécuniaire et d'une réputation grandie. Mais, cette fois, il ne cherche plus à se justifier ; il ne méprise plus le théâtre. « J'ai passé ici un Noël très solitaire et *casanier*, écrit-il de Rye à Mrs Wharton, des jours de gel et de calme merveilleux, et des nuits d'énormes étoiles d'argent, et hier j'ai terminé une besogne de la dernière urgence et pour laquelle toute cette concentration avait été indispensable ; d'une nécessité vitale. Ainsi, j'avais ici, chez moi, les conditions idéales — j'ai mené la chose à bout et maintenant — ou avec le temps — cela aura, peut-être, sur mes maigres fortunes, des conséquences qui s'étendront loin. S'il en est ainsi, vous serez la première à m'en féliciter en toute générosité et à comprendre pourquoi, étant donné la presse du moment, je ne pouvais vraiment rompre mon petit élan d'application pour m'aller ébattre loin de mon champ d'action ».

Le 19 et le 20 février, il faisait encore de légères modifications à *The High Bid*. Il ajouta un rôle d'amoureux, ce qui améliora son intrigue et lui plut beaucoup. Forbes-Robert-

1. *Ibid.*

2. *Letters*, vol. II, p. 91.

son fit, cependant de nouvelles critiques et la pièce fut à nouveau corrigée, le 28 février (1).

Le 16 mars (2), James quitta Rye pour assister aux répétitions. A cet effet, il suivit la troupe à Manchester, où elle donnait d'autres pièces, et là travailla dur tous les jours pendant plusieurs heures. Le 21 mars, il envoya du Midland Hotel à Miss Bosanquet un bref télégramme, exprimant son enthousiasme pour le jeune homme de l'intrigue, amoureux de Cora, Il télégraphia : « Présage fort heureux ; jeune homme immense » (3).

Les dernières répétitions furent données à Edimbourg. Trois jours avant la « première » — dont la date avait été fixée au 26 mars — James écrivit, du Roxburghe Hotel, à Mrs Wharton pour lui dire que tout promettait de bien tourner... « la petite pièce jolie, agréable, amusante, orthodoxe, mercenaire, sûre de plaire (*absit omen* !) — et lâchement, ignoblement, avisée... Encore les dernières convulsions désespérées et nous y sommes... C'est si nettement de la petite Gertrude Elliott que tout dépend, et elle fait preuve surtout d'un courage, d'une capacité et d'une *vaillance*, sur lesquelles je ne m'étais pas risqué à compter. C'est un petit brin de femme (personnellement, physiquement), alors qu'elle devrait être une présence, et handicapée par un visage trop *petit* pour donner champ aux jeux de physionomie (4) ; mais, tout compte fait, elle fait bien voir que l'intelligence et l'instinct sont *capables de tout* — en sorte que j'ai encore de l'espoir. Et chaque fois qu'on s'évertue à répéter la petite

1. *Vide supra*, p. 192 (3).

2. Dans ses lettres, James donne le 17 mars comme date, mais d'après les notes prises par Miss Bosanquet et les lettres qu'elle a reçues de lui à Londres, il semble que James ait donné une date inexacte.

3. *Vide supra*, p. 192 (3).

4. *Letters*, vol. II, pp. 94-95. Il est intéressant de rapprocher de cette remarque de James la description écrite par Mrs Wharton dans *A Cup of Cold Water (The Greater Inclination)*, Londres, MDCCCXCIX, p. 205) « ... il pourra maintenant voir sa figure, qui fut vraiment jolie, mais d'un galbe petit et sans souplesse, trop petit pour faire valoir le jeu des émotions profondes ».

« saleté » [*piggery*], elle me paraît plus ferme, et plus intrinsèquement exempte de trous et de points faibles — je veux dire en elle-même ; en un mot, tout simplement d'une adresse « consommée ». A tel point que je serais enchanté, oui vraiment, que Teddy et vous fussiez ici — oui je vais jusque-là ! Mais télégraphiez-moi un mot *ici* — jeudi matin — et cela me remontera presque autant. Après l'événement je vous enverrai, à mon tour, un mot, aussi simple et sans fard que la chose le permettra. L'opinion d'un public d'Edimbourg n'est, bien entendu, pas décisive (je veux dire qu'ici nous nous réglons tous sur celui de Londres) — toutefois, *à la guerre comme à la guerre*, et ne vous relâchez pas d'offrir les holocaustes ».

III

Le soir d'avant la « première », Johnston Forbes-Robertson (qui devait bientôt devenir « Sir ») donna un dîner en l'honneur de James, et les invités lui rendirent hommage. Une des dames l'amusa beaucoup, parce qu'elle lui promit d'aller voir sa pièce mais lui demanda s'il croyait qu'elle pourrait vraiment la comprendre (1). Il avait appris à rire des plaisanteries sur ses finesses et subtilités d'analyse.

La « première » à Edimbourg fut un succès marqué et James connut de nouveau les émotions agréables d'un dramaturge qui a plu à son public. « La pièce fut, sans aucun doute, un de ces succès complets et charmants qui récompensent, écrivit-il, le 30 mars, à Miss Bosanquet (2). Je suis sûr que vous apprendrez cela avec plaisir, même si, tiraillé de droite et de gauche, j'ai, jusqu'ici, négligé de l'enregistrer à votre intention ».

1. Information donnée à l'auteur par Sir Johnston Forbes-Robertson.

2. D'après une lettre inédite appartenant à Miss Bosanquet. Voir Appendice I.

Il revint à Rye le 4 avril ; mais, avant de quitter Londres, écrivant à Henry, fils de William, il lui parla de ses nouveaux essais de théâtre d'un ton plein de confiance. Il lui semblait, disait-il, que ses « entreprises de théâtre » réussissaient aussi bien qu'il aurait pu le désirer. La comédie en trois actes est « simplement la petite pièce d'un acte présentée comme nouvelle à la fin du volume de *The Two Magics* ; la pièce en un acte s'est révélée, en réalité, pièce en trois parfaite, se divisant d'elle-même (au moyen de deux *courts* entr'actes sans violonneries) parfaitement aux bons petits endroits comme points culminants, tout en conservant cette beauté d'art qu'est l'unité de temps et de lieu. Elle eut un *grand* et charmant succès devant un très nombreux public à Edimbourg, — victoire réelle, incontestable — et l'effet principal sur moi a été que j'ai vivement senti que la chose aurait dû être déchargée droit à la face de Londres. Ce sera là son réel et meilleur emploi. C'est ce que j'espère pour mai ou juin »(1). La « décharge » n'eut lieu, toutefois, à Londres que l'hiver suivant.

James revint à Rye très content de son succès et convaincu de sa future réussite à Londres. Le 16 avril il travailla encore à amplifier *The Saloon*. Le 20, il alla à Amiens et de là se rendit, en auto, avec Mrs Wharton à Paris, où il passa quelques jours.

Il fut de retour à Rye en juillet et, pendant tout le courant de ce mois travailla à *The Other House*, auquel il désirait

1. *Letters*, vol. II, pp. 96-97. Quand Auguste Monod voulut traduire *Covering End* en 1907 en français, James lui écrivit en cette langue le 26 avril : « Je vous supplie de ne pas songer à *Covering End* qui n'est pas une nouvelle *at all*, mais une pièce, une comédie en un acte, faite à la demande d'Ellen Terry, qu'elle n'a jamais trouvé l'occasion de jouer et que j'ai alors reprise pour lui donner telle quelle une forme narrative en faisant accompagner le dialogue tout simplement par les indications qui équivaldraient au jeu des acteurs. Cette invasion de la vieille *country house* anglaise par la curieuse, l'aventureuse Américaine n'aurait aucun sens pour le lecteur français. » (*Henry James : Letters to A. C. Benson and Auguste Monod*, p. 103).

maintenant rendre sa forme dramatique primitive. En même temps, il préparait, pour l'édition définitive de ses romans et nouvelles qui devait paraître à New-York, ces préfaces dont il écrivait, à Howells, en août 1908, qu'elles étaient « une sorte de plaidoyer en faveur de la Critique, de la Discrimination, de l'Appréciation, dépouillées d'enfantillage — par opposition à l'absence de toutes ces choses si près d'être universelle chez les Anglo-Saxons, et qui tend, il me semble, tellement à briser le cœur de ceux de notre métier en général... Réunies, ces préfaces devraient constituer une sorte de manuel ou de *vademecum* compréhensif pour tous les aspirants dans la profession ardue qu'est la nôtre » (1).

Du 3 au 5 septembre, il dicta le scénario de *The Other House* qu'il s'appliqua à achever au cours du mois. Le 14, il eut le vif ennui d'apprendre, par Forbes-Robertson, qu'une autre pièce du répertoire de celui-ci, *The Passing of the Third Floor Back*, de Jerome K. Jerome, avait trop de succès pour être assez vite mise de côté, et que, par conséquent, la « première » londonienne de *The High Bid*, qui devait avoir lieu le 6 octobre, serait remise à une date ultérieure (1).

IV

Dans l'intervalle, *The Saloon* avait été terminé, et puisque Forbes-Robertson ne voulait pas s'en servir comme de lever de rideau pour *The High Bid*, James se mit en quête d'un autre metteur en scène ; ce qui se trouva amener une courte polémique entre lui et George Bernard Shaw.

Ils se connaissaient depuis plusieurs années, mais étaient, ainsi qu'on pouvait s'y attendre, d'opinions tout à fait diffé-

1. *Ibid.*, p. 102.

2. *Vide supra*, p. 192 (3).

rentes sur les questions de théâtre et d'art. Shaw, plus jeune de quelque treize années, considérait James comme « un athée de la vieille école ». (1). James, de son côté, avec son amour de la vie paisible de l'homme de lettres, son horreur du public et de la publicité, était déconcerté par le magnétisme de ce barbu de Shaw, de force à arrêter et haranguer la foule sur les quais de la Tamise. Mais qu'il pût attirer de nombreux auditoires, cela inspirait quand même à James; beaucoup de respect pour sa vigueur incisive. Il y avait, de plus, une chose qu'ils avaient eue en commun, à l'époque de la première période dramatique de James : dramaturges tous deux, très peu de leurs pièces étaient jouées. De fait, ils avaient toujours été en bons termes, et, la seule fois que Shaw, accompagné par Harley Granville-Barker, rendit visite à James à Lamb House, celui-ci se précipita pour le serrer dans ses bras (2).

Or le manuscrit de *The Saloon* tomba, de façon ou d'autre (probablement à la Stage Society), entre les mains du dramaturge irlandais, lequel immédiatement envoya à James une lettre de remontrances. Ce n'était pas ainsi qu'on écrivait une pièce. Le ton en général pessimiste ne lui plaisait pas. Le dialogue était « inhumainement littéraire ». L'histoire d'Owen Wingrave, tué par un fantôme parce qu'il se rebelle contre la tradition familiale, lui paraissait matière plutôt mince, et Mr Granville-Barker rapporte que l'idée qui souriait à Shaw, c'eût été d'améliorer la pièce considérablement selon lui, en faisant que l'homme tuât le fantôme, au lieu d'être tué par lui (3). En réponse à ce billet de critique cas-sante, James le 19 juin 1909, expliqua longuement (4) le but de sa pièce et refusa, comme on pouvait s'y attendre, de profiter des bons conseils de Mr Shaw. Ni l'un ni l'autre, d'ailleurs,

1. Opinion exprimée par Mr Shaw à l'auteur.

2. Information donnée à l'auteur par Mr Shaw.

3. Information donnée à l'auteur par Mr Granville-Barker.

4. *Vide supra*, p. 192 (3). La correspondance est malheureusement perdue.

ne fut ni froissé ni irrité. Mr Shaw continua d'affirmer que le membre le plus intéressant de la famille James — plus intéressant que ses fils — c'était James le père, le swedenborgien, au contact de qui Henry et William s'étaient formés intellectuellement ; mais cette appréciation, dit Mr Shaw, n'était pas pour déplaire à James, qui avait sincèrement aimé et respecté son père, et savourait tout éloge à son adresse.

Mr Shaw encore raconte, d'ailleurs, une expérience amusante qu'il fit sur une des dernières pièces de James. « Il y a, nous dit-il, un langage littéraire parfaitement intelligible à l'œil, mais tout à fait inintelligible à l'oreille, même quand il est facile à prononcer. De cet anglais-là James fut maître dans le cabinet, mais esclave sur la scène... Je fis à ce propos sur mes amis la petite expérience que voici : pendant les entr'actes, je répétai certaines des phrases les plus exquises du dialogue ; je parlais sans tricher, distinctement, mais pas une de mes victimes ne put me comprendre, ni même identifier les mots que je prononçais » (1). Il ajoute : « Il semble que les désastres de James à la scène et les échecs au théâtre de romanciers évidemment bien mieux doués et plus cultivés que beaucoup des dramaturges heureux avec lesquels ils ont essayé de concourir auraient pu être évités, si seulement ils avaient compris la différence entre les deux instruments⁴ la plume et la *viva vox*, pour noter leurs partitions ».

Mr Shaw pense, sans doute, à *The Saloon* ou à *The Other House*, quand il dit encore : « Les premières comédies de James sont parfaitement jouables et amusantes, mais il échoua plus tard (a) à cause de son fatalisme et son pessimisme xix^e siècle qui n'avaient charme ni réconfort pour personne, et (b) parce que son dialogue devint inhumainement littéraire au point d'en être inintelligible, comme quiconque peut s'en assurer en répétant les paroles à son voisin

1. Lettre dans le *Times Literary Supplement*, le 17 mai 1923.

et en lui donnant le sens. Le voisin ne saisira même pas les mots (1).

V

Le jeudi 18 février 1909, on joua enfin *The High Bid*, à His Majesty's Theatre, comme première d'une série de cinq matinées (2), la continuation encore du succès de *The Passing of the Third Floor Back* écartant la possibilité d'une représentation le soir. La pièce fit une impression favorable ; elle était légère et amusante ; les personnages, d'un dessin superficiel ; les phrases en général, bien tournées ; le mouvement du tout, rapide, facile, gracieux même, révélant que James avait beaucoup appris depuis ses premiers essais.

The High Bid est, de fait, une des meilleures pièces de James, quoique le thème fût plutôt trivial. Il s'agit d'une vieille maison, Covering End, que le capitaine Clement Yule a reçue en héritage, mais lourdement hypothéquée. Autour de cette maison le petit drame se déroule comme autour de Poynton, et du Montavano dans *The Outcry*. Prodmore, qui a entre ses mains les hypothèques de Covering End, discute le paiement avec le capitaine Yule : il veut bien annuler les dettes, mais à condition que le capitaine consente à épouser sa fille, Cora, à devenir tory, et à se présenter aux élections locales de Gossage. Survient Mrs Gracedew, jeune et riche veuve américaine de Missoura Top, toute désireuse de « faire » Covering End en touriste. Le capitaine se décide à céder la vieille maison plutôt que d'accepter pareilles conditions ;

1. Memorandum donné à l'auteur par Mr Shaw.

2. La troupe se constitua comme suit : Captain Yule — Mr Forbes-Robertson ; Mr Prodmore — Mr Edward Sass. Chivers — Mr. Ian Robertson. A Young Man — Mr Alexander Cassy. Mrs Gracedew — Miss Gertrude Elliott. Cora — Miss Esme Hubbard. Autant que j'ai pu savoir la pièce n'a jamais été publiée. Le manuscrit au bureau de Lord Chamberlain est très proprement dactylographié et ne contient pas de corrections.

mais Prodmoré avait compté sans sa fille, qui a un amoureux, le jeune homme décrit par James dans son télégramme comme « immense ». Après un dithyrambe sur la maison, ses traditions, et ses beautés architecturales, Mrs Gracedew finit par acheter la propriété de Prodmoré pour une forte somme, et le capitaine Yule, qui s'est épris d'elle au cours de la pièce, fait sa demande en mariage et est agréé. Avec cette intrigue l'auteur réussit à bâtir plusieurs scènes charmantes.

La pièce débute par une plaisanterie, une assez pauvre plaisanterie, aux dépens de la femme américaine. Cora, en arrivant, raconte à son père qu'elle a rencontré une Américaine dans le train.

CORA. — Oui, elle est folle...

PRODMORÉ (*qui est pleinement renseigné là-dessus*). — Comme la plupart des Américains, d'ailleurs...

CORA. — Je veux dire, qu'elle brûle de voir cette maison...

Il y a très peu d'apartés et seulement deux ou trois monologues, brefs d'ailleurs. James a fait des progrès marqués. De temps à autre, il emprunte quelque chose à Oscar Wilde. La remarque pragmatique de Prodmoré : « Un homme a les opinions qu'il faut aussitôt qu'il s'aperçoit qu'il a quelque chose à perdre s'il a celles qu'il ne faut pas », est tout à fait dans le style de Wilde. Le dialogue est aussi vif et bref que dans quelques-unes des premières pièces, mais quelquefois il devient littéraire, artificiel, tout à fait maladroit, par exemple quand Mrs Gracedew s'adresse aux touristes dans les termes que voici :

Notez, surtout, que vous êtes dans une des plus intéressantes vieilles maisons de ce style en Angleterre ; pour laquelle les siècles ont été tendres et les générations sages ; la laissant si doucement changer que toujours il y reste plus qu'il n'en est enlevé ; elles y vécurent leurs vies, mais (*avec un charme persuasif et onctueux*) en la laissant mouler leurs vies.

Voilà qui n'est guère la touriste américaine citant *Baedeker*.

On trouve dans le manuscrit (bien nettement dactylographié et, à l'inverse de *The American*, sans corrections ni modifications insérées) de nombreuses indications scéniques. En ceci James a adopté la manière de Shaw et par là essayé de rendre sa pièce lisible.

Le jour de la première à Londres, le romancier fut comme d'habitude, très ému. A minuit, il envoya, du Reform Club, un petit mot, écrit à la hâte à Theodora Bosanquet (1) : « Au milieu de l'assaut et de l'enchevêtrement des gens que j'avais sur les bras après la pièce, cette après-midi, je ne pouvais arriver à vous sans risquer de m'exposer à d'autres gens encore et plus de publicité. Et puis, quand enfin, furtivement, je pus me glisser jusqu'en bas, je ne pensais plus vous y trouver. J'estime que l'affaire a marché très convenablement, cette après-midi, si le témoignage d'une foule de bons amis et de gens bien disposés signifiait quelque chose, et, de fait, cette petite comédie a été très honorablement interprétée ; Mrs Gracedew fera, cependant, beaucoup plus d'effet lorsqu'elle sera moins nerveuse (il est évident qu'elle a eu un grand succès personnel). Aujourd'hui, elle était nerveuse extrêmement. Mais tout est bien qui finit bien... »

Le critique du *Times* fut décidément favorable. « Voici, à l'Afternoon Theatre, Mr James ne tenant, en son urbanité, nul compte de notre nature brutale et, avec une ferme douceur, nous présentant l'exquis. De fait, qu'est-ce qu'il pouvait nous offrir d'autre ?... Il avait déjà essayé la chose une fois ; mais *Guy Domville* ne pouvait faire l'affaire. A l'Afternoon Theatre d'autre part, devant un ramas de gens tout autres, un ramas de connaisseurs, il a enfin l'occasion qu'il lui fallait, et, comme il le dirait lui-même, *The High Bid* — merveilleusement — « fait l'affaire ». En passant, le même critique avait une remarque sur la ressemblance entre l'incident de la visite des touristes à Covering End et quelque

1. D'après une lettre inédite appartenant à Miss Bosanquet. Voir Appendice I.

chose de semblable, à propos d'un château de Touraine, dans *La lutte pour la Vie* de Daudet. Le plus intéressant de tout, ajoutait-il, avait été les phrases. « Quel plaisir cela a dû être pour les acteurs d'avoir à parler continuellement du Henry James ! Tous accomplissent ce tour de force avec dextérité et en goûtant vivement la chose ; à les écouter, vous croiriez presque que les gens parlent réellement ainsi ». Et, si les Prodmores étaient simplement des fantômes de théâtre, les traits du personnage de Mrs Gracedew étaient bien dessinés ; elle témoignait, elle, d'une vraie compréhension des Américains (1).

1. *Times*, le 19 février 1909.

CHAPITRE XI

The Outcry

Quince. — Well, we will have such a prologue; and it shall be written in eight and six.

Bottom. — No, make it two more; let it be written in eight and eight.

I

The High Bid avait été un point de départ sur le chemin du succès; car, ç'avait bien été, sur une échelle modeste, un succès. James avait enfin appris à écrire d'assez bon théâtre, et il avait trouvé un petit auditoire choisi, littéraire, disposé à l'apprécier. Il avait reçu quelque mesure de louange, de louange chaleureuse, encourageante, enthousiaste même. Et, puisqu'il avait ainsi, une fois, produit une pièce charmante, qui avait plu au public, il avait toute raison de croire qu'il pourrait en écrire une autre. L'occasion se présenta bientôt. En 1909, Charles Frohman, le metteur en scène américain, projeta une saison de répertoire au Duke of York's Theatre, à Londres, et l'invita à lui donner une nouvelle pièce.

La demande de Frohman était le résultat d'une évolution qui s'était produite, au théâtre anglais, pendant que James tranquillement composait ses derniers romans, à Lamb House. Avec la montée de ce qu'on a appelé le *repertory movement* (le mouvement pour un répertoire), une règle nou-

velle prévalait sur la scène : productions plus nombreuses, pièces meilleures, maintenues moins longtemps à l'affiche, direction plus savante ; le tout destiné à relever le niveau des exigences en fait de pièces en général et à doter l'Angleterre d'un théâtre vraiment artistique. Ce mouvement donnait ainsi plus de champ aux acteurs, et aux dramaturges il offrait des occasions de se faire jouer qui leur avaient été refusées sous un régime plus commercialisé, moins désintéressé.

Déjà, à l'époque où l'Angleterre était en train de découvrir Ibsen, il y avait eu des signes précurseurs de ce changement opéré en France, par le Théâtre Libre d'Antoine, et qui, outre-Manche, devait réussir principalement grâce aux efforts de Harley Granville-Barker.

Avant celui-ci, J. T. Grein avait lancé le mouvement, à l'Independent Theatre, et Miss A. E. F. Horniman avait subventionné plus d'un effort important. En Irlande également, le mouvement qui éloignait le théâtre de la commercialisation à outrance avait trouvé de vigoureux appuis. En 1898, le Irish Literary Society, dont W. B. Yeats était le fondateur, avait établi l'Irish Literary Theatre : et en 1904 fut inauguré l'Abbey Theatre, où l'on joua des pièces de Yeats, de Synge, de Moore, de Russell et d'autres. Ce fut cette même année que s'affirma au premier plan Granville-Barker, déjà connu, d'ailleurs, comme acteur, comme dramaturge, et comme metteur en scène. La représentation de sa pièce, *The Marrying of Anne Leete*, pour la Stage Society, ses efforts très sincères pour soulever le théâtre hors du commercialisme où il était tombé, lui gagnèrent, de bien des côtés, sympathies, encouragements et disciples. Au début de 1904, il se chargea de la mise en scène pour *l'Ippolyte* d'Euripide, au New Century Theatre. En février, J. H. Leigh l'invita à faire de même pour *The Two Gentleman of Verona*, au Court Theatre ; et il accepta, à condition qu'on lui permit de donner six matinées de *Candida*. Et le Shakespeare et le Shaw lui valurent

de grands éloges. Peu après J.-E. Vedrenne et lui devinrent les directeurs du Court Theatre (1).

Sous leur administration, qui eut une influence permanente et sur le « repertory movement » et sur le théâtre anglais en général, la première pièce représentée fut l'*Hippolyte*. Henry James y assista, avec son ami Mr Gaillard Lapsley, de Trinity College, Cambridge (2). Sur 988 représentations dues à cette même direction 701 furent de 11 pièces de Shaw. Un public « shavien » fut ainsi créé ; mais l'heureux auteur, Mr Granville-Barker en porte témoignage, tomba toujours d'accord que le profit de ses œuvres servirait à présenter des pièces moins populaires (3). Galsworthy, Masfield, St. John Hankin, furent parmi les autres auteurs joués là, pendant cette période de santé et d'activité théâtrales. Il était ainsi démontré (et cela importait singulièrement) qu'avec une direction intelligente, de bonnes pièces pouvaient être jouées avec succès ; que les pièces ne devaient pas nécessairement être créées pour le public, mais qu'au contraire on pouvait créer le public pour les pièces ; qu'en évitant le *long run*, on pouvait obtenir une grande variété, laquelle serait pour les dramaturges un puissant stimulant à des œuvres nouvelles et de valeur.

De ces grands changements que le talent remarquable et l'extraordinaire énergie de Harley Granville-Barker amenèrent en quelques années, Henry James eut certainement connaissance. Ce qui se passait n'était-ce pas exactement ce qu'il avait réclamé, dans *The Tragic Muse* et ailleurs — son rêve depuis un quart de siècle. Qu'il ait éprouvé de la sympathie pour les pièces de Shaw, auxquelles on attachait le plus d'importance, cela est douteux ; mais certainement il admirait

1. Voir P. P. Howe, *The Repertory Theatre* et Irving Zucker, *Le « Court Theatre »* (1904-1914) et *l'Evolution du Théâtre anglais contemporain*. Paris, 1931.

2. Renseignement donné à l'auteur par Mr Lapsley.

3. Renseignement donné à l'auteur par Mr Granville-Barker. Voir aussi *The Exemplary Theatre* de H. Granville-Barker, Londres, 1922.

les efforts de Granville-Barker. Pendant ces années-là il ne dénonça plus le théâtre anglais, sa pauvreté et ses insuffisances. Et le stimulant du succès, quoique relatif, de *The High Bid* aida à soutenir l'intérêt pour les choses de la scène qui s'était réveillé en lui.

D'autre part, il ne serait pas tout à fait juste de dire que ce furent ces conditions nouvelles du théâtre qui l'encouragèrent à écrire *The Outcry*, ou à remanier *The Other House*. Il jugea ces conditions favorables, et il en tira profit. Henry James, son neveu, croit qu'il ne l'aurait pas fait probablement s'il avait eu autre chose à quoi travailler : la vérité est que James, l'écrivain de romans, commençait d'être à sec (1). Il avait (ainsi qu'il arrive communément aux hommes de lettres vieillissant) atteint cette phase de sa carrière où il avait une maîtrise parfaite de son art ; mais il avait dit tout ce qu'il avait à dire. L'étonnant est même, nous dit son neveu, qu'il ait, pendant ses dernières années, consenti à la publication de quoi que ce fût qu'il avait écrit. Constamment il éprouvait le désir d'améliorer, de revoir, de polir avec le plus grand soin et la plus grande précision. L'habitude de récrire, avec le travail scrupuleux auquel il s'était livré pour donner l'édition définitive de son œuvre, était devenue enracinée. C'est pourquoi il se lança dans la composition de pièces triviales, tout comme il se lança peu après, dans ses mémoires : il lui fallait trouver à une puissante énergie créatrice une issue. Ces pièces, il ne les écrivait plus pour obtenir du succès, ni pour l'argent, ni même pour améliorer le théâtre anglais. Il les écrivait parce qu'écrire était pour lui un besoin, et parce que, plus que jamais, il était heureux de s'imposer des difficultés et de les surmonter.

Son neveu se souvient toujours d'une longue après-midi d'hiver, passée à Rye, au chevet de son oncle. James, souffrant,

1. Opinion exprimée par Mr James à l'auteur. Certains amis de James, qui le connaissaient intimement à cette époque, ne partagent pas cette opinion, mais trouvent, au contraire, qu'il avait, plus que jamais, le goût pour écrire.

The High Bid

A Comedy in Three Acts by HENRY JAMES.

Captain Yule	-	-	-	-	-	Mr. FORBES-ROBERTSON
Mr. Prodmore	-	-	-	-	-	Mr. EDWARD SASS
Chivers	-	-	(an old servant)	-	-	Mr. IAN ROBERTSON
A Young Man	-	-	-	-	-	Mr. ALEXANDER CASSY
Mrs. Gracedew	-	-	-	-	-	Miss GERTRUDE ELLIOTT
Cora	-	-	-	-	-	Miss ESME HUBBARD

English Tourists—Messrs. S. T. PEARCE, PILLING, TYNDALL, STEWART, GAZE, BOAG.

Misses LILY PRICE, MABEL GILL, ROBERTS, JULIET HARDINGE.

American Tourists—Messrs. W. RINGHAM, WILMOT, C. B. VAUGHAN.

Misses MAUD BUCHANAN, SYLVIA BUCKLEY, WHITAKER.

SCENE—The Central Hall of an old English Country House. Time—The Present.

Intervals of Five Minutes only between the Acts.

To be followed by

A Soul's Fight

(Previously called "The Sacrament of Judas.")

A Play in One Act by LOUIS TIERCELIN, done into English by LOUIS N. PARKER.

Jacques Bernez	-	-	-	-	-	Mr. FORBES-ROBERTSON
The Count of Kervern	-	-	-	-	-	Mr. BEN WEBSTER
Chapin	-	-	(Representative of the People)	-	-	Mr. IAN ROBERTSON
Jean Guillou	-	-	-	-	-	Mr. ERNEST HENDRIE
Jeffik Guillou	-	-	-	-	-	Miss GERTRUDE ELLIOTT

A SQUAD OF SOLDIERS.

The scene is laid at St. Michel-en-Grave (Brittany), in the month of January, 1793.

Scenes, Costumes and Properties, from Designs by JOHN KELT.

Stage Manager	}	-	-	For Mr. Forbes-Robertson	{	Mr. IAN ROBERTSON.
Business Manager						Mr. SHAD FROST.

Reproduit de la *Gabrielle Enthoven*
Collection au Victoria and Albert
Museum, Londres.

soutenu par des oreillers, parlait avec ardeur, incessamment, de *The Outcry* et *The High Bid*, préoccupé de la technique, révélant pour elle un intérêt presque morbide. Indéniablement, l'impression qu'il fit, à cette époque, à celui qui nous rapporte la scène fut celle d'un homme de génie dont la grande source d'inspiration est presque épuisée, et qui, dans un effort pour saisir quelque paille de salut, tourne son esprit vers de plus petites choses, et s'amuse à des bagatelles.

II

En 1909, comme on l'a mentionné plus haut, Charles Frohman, qui avait dirigé avec beaucoup de succès un certain nombre d'entreprises théâtrales, se décida, poussé par J. M. Barrie, à présenter une saison de répertoire au Duke of York's Theatre. « Les troupes de répertoire, dit-il à la presse, sont en général liées dans l'idée publique avec la reprise des pièces classiques ; mais si vous voulez savoir le caractère de mon projet de répertoire au Duke of York je le définirai comme la présentation de nouvelles pièces d'auteurs vivants. Quel qu'en soit le résultat, il représentera les ressources de l'acteur et du dramaturge travaillant ensemble, association qui me semble représenter les éléments nécessaires à une réussite théâtrale » (1). Bernard Shaw, John Galsworthy, Harley Granville-Barker, John Masefield, Sir Arthur Pinero et Henry James furent invités à soumettre des pièces. Shaw écrit *Misalliance*, Galsworthy, *Justice*, Granville-Barker, *The Madras House*, Barrie, *The Twelve Pound Look* et quelques autres pièces courtes, et James, *The Outcry* (2).

1. Charles Frohman : *Manager and Man*, de A. F. Marcossen et Daniel Frohman.

2. A part *The Outcry*, toutes ces pièces furent représentées de même que l'adaptation de Barrie de *The Sentimentalists*, de Meredith ; *Chains* d'Elizabeth Baker ; *Helena's Path* d'Anthony Hope ; *Old Friends* de Cosmo Gordon Lennox ; *Trelawney of the Wells* de Pinero et *Prunella* de Lawrence Housman et Granville-Barker.

Il commença la pièce en juillet, alors qu'il travaillait encore à la seconde version dramatique de *The Other House* ; et il est possible qu'il ait eu l'intention d'offrir cette dernière pièce à Frohman, puisqu'il en exposa le plan à Granville-Barker, un matin, au Reform Club, tout en arpentant le tapis de long en large (1). Plus tard, ce fut à Granville-Barker encore qu'il la lut (ou tout au moins des extraits), à Rye ; mais elle ne fut pas acceptée, ce qu'on lui demandait étant une pièce originale, non un roman adapté au théâtre. Dans une lettre écrite à Mrs W. K. Clifford le 19 juillet, il ne cacha pas son désappointement. « Je ne suis pas sûr que *The Other House* ne soit pas perdu, après tout mon infini travail et mes savants calculs... Il y a tant à éliminer... que j'en suis malade, épouvanté, et ce sacrifice du sang vital même de ma pièce, la simple anatomie vulgaire, la pauvreté de pur squelette à laquelle je dois par compression la réduire est le côté écœurant de toute cette besogne désespérée » (2). Malgré ces difficultés, il commença une comédie en trois actes pour Frohman. Il écrit à Mrs Clifford qu'il trouve la chose « d'une difficulté féroce, mais difficulté qui — Dieu merci — m'attire et me séduit. Si je puis continuer à croire à mon sujet, je puis continuer à le traiter, mais quelquefois j'ai un frisson mortel et me demande si je ne me fais pas bigrement illusion. Cependant, la balance incline vers la foi, et je pense que cela s'arrangera » (3).

Il avait avancé *The Outcry* quand l'automne arriva, mais Frohman le pressa si vivement pour avoir le manuscrit qu'il s'y mit d'arrache-pied, en novembre, à Londres, où il s'installa au Reform Club. Il envoyait la pièce, par portions à Rye, à Miss Bosanquet, qui les dactylographiait et les lui retournait au fur et à mesure. « La hâte et l'urgence sont

1. Renseignement donné à l'auteur par Mr Granville-Barker.

2. *Letters*, vol. II, p. 129.

3. *Ibid.*

dans l'air, lui écrit-il, le 2 décembre 1909 (1). J'espère vous envoyer demain le principal de la fin de l'acte III... Il est vraisemblable que je reste ici jusqu'à mercredi, sinon jeudi, de la semaine prochaine, je pense. Londres est doux et commode, et je terminerai le III avant de bouger. A mon retour, il va nous falloir faire des heures et des heures supplémentaires pour comprimer et recopier ».

Il rentra à Rye, mais, depuis quelque temps, il ne se sentait pas bien et, au début de 1910, la maladie nerveuse dont il devait souffrir pendant toute l'année lui causa des ennuis particulièrement marqués. Il continua cependant son travail.

Enfin, la pièce fut remise à Frohman. Malheureusement, on jugea qu'il fallait, ainsi que ç'avait été le cas pour les autres pièces de James, beaucoup de coupures et de modifications. On chargea Granville-Barker de l'amener à faire les changements nécessaires. Ce n'était pas chose facile. Le jeune dramaturge et metteur en scène se trouvait en face d'un homme de lettres qui avait presque le double de son âge, d'un grand romancier pas du tout habitué à subir les corrections d'un autre. Peut-être James éprouva-t-il la même émotion qui tira de Flaubert ce cri à George Sand : « C'est une chose étrange combien les imbéciles trouvent de plaisir à patauger dans l'œuvre d'un autre ! à rogner, corriger, faire le pion ! » Peut-être éprouva-t-il à nouveau le dégoût qui, aux jours lointains de *Guy Domville*, l'avait poussé à écrire à William Heinemann que, dans l'art du théâtre, « on doit spécifier son sujet de manière aussi évidente que l'on commande un dîner, je veux dire ne laisser à l'auditoire aucune difficulté à le dégager et débrouiller. N'oubliez point que vous écrivez pour les idiots, c'est-à-dire que votre maximum de raffinement doit correspondre au minimum d'intelligence de l'auditoire, autrement dit, de l'intelligence du plus grand âne qu'on

1. D'une lettre inédite entre les mains de Miss Bosanquet. Voir Appendice I.

puisse imaginer s'y trouver. C'est un maudit métier » (1).

Un métier entre tous maudit ! déclarait James, protestant contre les changements proposés par Mr Granville-Barker. Celui-ci pourtant, bien que commandant déjà le respect de tout le monde dramatique anglais, ne lui demanda pas de modifier carrément sa pièce ; il suggérait une coupure ici, un changement là. Toujours James faisait des objections — pour finir, toujours, par accepter. La correspondance à ce sujet, malheureusement disparue, dut être d'un intérêt extraordinaire. On peut s'en faire quelque idée d'après ses remarques à Theodora Bosanquet, écrites avant son départ pour l'Amérique, et qui trahissaient, nous le verrons, une contrariété profonde. « Il détestait faire la chose, naturellement, dit Mr Granville-Barker et on devait l'amener doucement à abandonner, d'abord, tel morceau, puis, au bout de quelque temps, tel autre. Mais c'était réellement nécessaire. Il s'y prêtait toujours en fin de compte et les rapports avec lui étaient absolument charmants » (2).

Il y avait d'autres difficultés aussi, dont la moindre n'était pas de répartir les rôles. Sir John Hare devait jouer l'aristocratique Lord Theign ; un moment, on pensa que Miss Vanbrugh paraîtrait également. Mais on ne le décida pas définitivement (3).

Le 6 mai 1910 le roi Edouard mourut, et on ferma les théâtres du samedi 7 au mardi 10. Cela porta le coup fatal au théâtre de répertoire que, dit Mr Granville-Barker, « Mr Frohman avait dirigé avec beaucoup de vaillance, mais aussi, comme il était dans sa nature, avec trop peu de souci du montant exagéré des frais (4). On n'avait toujours pas distribué les rôles pour *The Outcry*, que, maintenant, l'on abandonna. Frohman paya un dédit assez rond, et James récupéra son

1. « *A Most Unholy Trade* », quatre lettres sur le drame de Henry James. The Scarab Press. Cambridge, Mass., pp. 14-15.

2. D'un memorandum donné à l'auteur par Mr Granville-Barker.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

droit de représentation ailleurs. Mais pareil contretemps, joint à sa mauvaise santé, n'était pas pour le rasséréner.

III

Au début de l'été, William vint en Europe, accompagné de sa femme. Il était gravement malade, beaucoup plus gravement que Henry. Le romancier alla les rejoindre à Nauheim puis, quand il se rendit compte que William ne se remettait pas, se décida à l'accompagner jusqu'en Amérique. Peu avant leur départ, ils reçurent encore la nouvelle de la mort là-bas, de leur plus jeune frère, Robertson.

Ils devaient s'embarquer le 12 août. Le 1^{er}, Henry écrit à Miss Bosanquet, de Lamb House (1) : « Je m'embarque, avec mon frère et ma belle-sœur, pour l'Amérique, le 12 août et je regrette beaucoup de n'avoir pas l'espoir de vous revoir avant mon départ. Je vais mieux, mais mon frère est très malade... et je crains que je ne puisse pas être à Londres avant la veille au soir de l'embarquement... *The Outcry* a cédé complètement sous le poids de ma maladie... et je ne vois encore pas du tout son avenir. Mais je voudrais avoir un exemplaire, avec les terribles *dernières* coupures (des milliers et des milliers de mots, que, malade et souffrant, j'ai sabrés, fait sauter, combien à contre-cœur ! en mai, à la requête urgente de Barker et de Barrie). J'attends avec une vive impatience que Granville-Barker me retourne l'exemplaire qui contient ces coupures. Il n'est pas encore arrivé. Sûrement, il me semble, il arrivera cette semaine, et je me demande si vous pourriez alors me faire une copie toute fraîche et me l'envoyer aux Etats-Unis. La besogne sera relativement légère ; on a si ignoblement raccourci les actes ».

1. D'une lettre inédite appartenant à Miss Bosanquet. Voir Appendice I.

Il reçoit l'exemplaire, et, le 10 août, il écrit à Miss Bosanquet, de Lamb House, qu'il lui envoie « en furieuse hâte l'*Outcry* coupé ; (1) » et, lorsque la copie au net lui fut parvenue en Amérique il fit de la chose le roman que l'on sait.

Les trois voyageurs s'embarquèrent à la date prévue et descendirent à Québec pour se rendre aussitôt à la maison de William dans les montagnes du New Hampshire. Le 26 août, Henry écrivait à Grace Norton de cette maison d'été, Chocorua : « La pensée que je vais perdre mon frère merveilleux et bien aimé, qu'il va disparaître de ce monde où du plus loin que je puisse obscurément me rappeler mon enfance, j'ai toujours, tendrement, passionnément, compté sur lui, fait que je ne ressens que l'abjecte faiblesse de la douleur, de la terreur même ». Trois heures plus tard, William mourait (2).

IV

Henry le pleura pendant bien des jours. « Son extinction change pour moi le visage de la vie — c'est bien plus que le seul manque de sa camaraderie inépuisable, de sa personnalité, de son originalité, de tout ce qui faisait de lui une présence indiciblement vivante et belle », écrit-il à Thomas Sergeant Perry, le 2 septembre (3). Et, le jour suivant à Walter Berry (4) : « Mon admiration pour lui et mon besoin de lui étaient choses toutes primordiales dans ma vie et mon intelligence ». Dans une lettre du 9, à Mrs Wharton, il parle du « beau génie et de la noble intelligence de William ». Ce que William était pour lui, son affection pour William — tout cela c'étaient « des choses inexprimables » (5).

1. Voir Appendice I.

2. *Letters*, vol. II, p. 166.

3. *Ibid.*, p. 167.

4. *Letters of Henry James to Walter Berry*, Black Sun. Paris, 1928.

5. *Letters*, vol. II, p. 169.

Il resta en Amérique plusieurs mois, visite qui devait être sa dernière ; et, pendant son absence d'Angleterre, Miss Gertrude Kingston présenta *The Saloon* au Little Theatre, à Londres. La pièce n'eut pas de succès, et les acteurs furent sévèrement critiqués ; James l'apprit de Miss Bosanquet, qui était allée voir la chose. Dans une lettre de Cambridge (Mass.), où il passa la plus grande partie de l'hiver, il s'excuse de ne lui avoir jamais signalé l'arrivée « de l'*Outcry* abrégé, dans sa couverture verte — pas plus que celle du petit rapport que vous m'avez adressé au sujet du *Saloon*, abominablement massacré, évidemment, par ces crétins d'acteurs » (1).

Ce *Saloon*, écrit au moment où le monde se préparait à la guerre, on pourrait l'appeler une petite pièce pour pacifistes. Le pacifisme n'en est cependant, qu'un des sujets, une histoire de revenant en étant le thème central ; mais plus important, est le conflit entre le pacifisme d'Owen Wingrave et le militarisme qui est, dans sa famille, de tradition depuis des siècles. Que le militarisme triomphe, c'est inévitable ; et le pauvre Owen meurt de façon mystérieuse, tué par l'apparition d'un de ses ancêtres, lequel revient pour affirmer la tradition familiale.

Non seulement la pièce suit de près la nouvelle, mais le dialogue est littéraire à un degré qui dut rendre l'interprétation fort malaisée pour les acteurs. Très probablement, d'ailleurs, ils ne sentirent pas que les phrases de James exigeaient d'être dites avec beaucoup de soin, ne se prêtaient nullement à une interprétation mélodramatique. Que *The Saloon* ait été vivement critiqué par Shaw, rien de surprenant.

L'histoire se passe à la campagne, par une nuit d'automne, la scène se déroulant dans le château du vieux général Sir Philip Wingrave K. C. B., etc., etc., grand-père d'Owen. Spencer Coyle, maître d'armes de celui-ci, son ami Lechmere,

1. D'une lettre inédite appartenant à Miss Bosanquet.

et Kate, qui l'aime, discutent les idées et l'attitude d'Owen. Le jeune homme s'entête ; il trouve la guerre stupide, criminelle et se refuse obstinément à apprendre le métier de soldat. Son grand-père ne veut plus le voir, et Owen, en pleine rébellion, expose à Coyle ses théories pacifistes. On apprend en même temps que, dans ce salon, un de ses ancêtres a été assassiné pour avoir eu des opinions semblables. A la suite d'une entrevue avec le général Wingrave, Coyle annonce à Owen qu'il est déshérité.

COYLE. — Je suis revenu pour vous dire ce qui vous arrive, Wingrave, si vous êtes préparé à recevoir la chose de moi.

OWEN. — J'ai eu l'occasion, il y a un moment, de dire à Mrs Coyle, monsieur, que j'accepterai n'importe quoi d'elle ou de vous.

COYLE. — Oh ce n'est pas nous qui sommes faits juges.

OWEN. — Mais on me *juge* ?

COYLE. — La sentence est que vous êtes renié.

KATE. — Oh !

OWEN. — Vous voulez dire, bien entendu, en substance ?

COYLE. — Et moralement. Je veux dire que vous êtes déshérité.

OWEN. — Jusqu'au dernier sou ?

COYLE. — Jusqu'au *dernier* ; et tout l'argent ira...

OWEN. — Oh je *sens* où tout l'argent doit « aller » ! A doter la Recherche ! En Nouveaux Explosifs ! (1).

Kate, à son tour, blâme Owen, le traite de lâche ; et le malheureux jeune homme se trouve assailli de tous côtés. Mais il est bientôt délivré. Ce salon où mourut son ancêtre s'emplit d'une obscurité rapide comme un éclair d'orage, et, lorsque le jour fut de nouveau vainqueur, Owen gisait sur le sol, son âme emportée par l'ombre de son ancêtre.

H.-M. Walbrook, qui fit l'article sur la pièce pour le *Pall Mall Gazette* (2), écrivit : « Encore et encore, au cours des premières scènes, l'oreille recevait la caresse des rythmes de

1. Du manuscrit dactylographié au Lord Chamberlain's Office, Londres.

2. H. M. Walbrook, *Nights at the Play*. Londres, 1911.

EVERY EVENING at 8.30, MATINEE WEDNESDAY & SATURDAY at 2.30,

THE SALOON,

A Play, in One Act, by HENRY JAMES.

Kate Julian ...	DORA BARTON	Mrs. Julian ...	MARY STUART
Spencer Coyle ...	HALLIWELL HOBBS	Bobby Lechmere ...	OWEN NAKES
Mrs. Coyle ...	FRANCES WETHERALL	Owen Wingrave ...	EVERARD VANDERLIP

Scene ... After Dinner at the Country Home of General Sir Philip Wingrave, K C.B.

AT 9.

JUST TO GET MARRIED,

A Comedy, in Three Acts,

By CICELY HAMILTON.

Frances Melliship ...	DORA BARTON
Mrs. Macartney ...	MAUD CRESSALL
Georgina Vicary ...	(Lady Catherine's Niece) ... GERTRUDE KINGSTON
Daphne Grayle ...	(Sir Theodore's Daughter) ... DOROTHY MINTO
Tod Grayle ...	(Sir Theodore's Son) ... EVERARD VANDERLIP
Lady Catherine Grayle ...	(Sir Theodore's Wife) ... FRANCES WETHERALL
Sir Theodore Grayle ...	THOMAS SIDNEY
Adam Lankester ...	RUPERT LISTER
Butler ...	ROBERT C. HARCOURT
Dobbins ...	(A Railway Porter) ... ARTHUR FAYNE

Act I. ... Drawing Room at Sir Theodore Grayle's Country House (evening).

Act II. ... Library at same (afternoon, two-months later).

Act III. ... General Waiting Room at Puckeridge Station (same night).

The Characters in both Plays are given in the order in which they speak.

Antique Furniture by T. H. Halliday, Minchinal, Somerset (who will shortly open a Branch in Mayfair).
Dresses by Power, Ltd., Sloane Street. Miss Cressall's Dresses by Sonia, South Moulton Street.

Third Act Furniture kindly lent by South-Eastern and Chatham Railway Co.

Electric Light on Stage installed and controlled by W. E. Siday.

Decorations and Furniture by Waring & Gillow. Foyer, Tea Rooms and Passage Curtains by Barnett.

A Gong will be sounded before the rise of the Curtain.

The MEIER TRIO will play during the evening.

This Theatre may be engaged for Afternoon Concerts, or Theatrical Matinees on any days except Wednesdays and Saturdays. All applications should be made to the Booking Agents, ASHTON & MITCHELL, ROYAL AGENCY, 33, Old Bond Street, W.

Business Manager ...	ARTHUR PENLEY
Stage Manager ...	HUBERT BLOUNT

cette prose, de ces délicates économies d'expression que connaît si bien quiconque aime l'œuvre de Mr Henry James ...Et tout cela malgré le fait qu'au moment de la crise, le jeu des acteurs devint purement mélodramatique ».

V

Pendant le séjour de James à New-York, et après qu'il eut récrit *The Outcry* comme roman (de la même façon qu'il avait remanié *The Other House*), C. E. Wheeler lui suggéra de faire représenter *The Outcry* par la Stage Society. Il répondit, le 9 avril 1911, que, s'étant servi de la pièce pour faire un roman « pour ne pas le regarder comme du travail perdu d'un côté, et ne désirant pas faire le camelot pour le vendre de l'autre » il ne croyait pas indiqué de la jouer avant d'avoir quelques indications sur l'accueil que pourrait lui réserver le public (1).

« Je me réjouis, écrit James, de l'intérêt soutenu que vous prenez à la question du théâtre, et sans doute votre idée d'un effort de répertoire dans la direction que vous indiquez est-elle chose qui a lumière et vie. Mais à mesure que je vieillis, il ne me reste plus guère de cœur ni de jugement pour la simple question théâtre. Le drame m'intéresse autant que jamais — mais je vois l'expérience, même sur une scène supposée éclairée, se révéler tout autour de moi un tel abîme de futilité, de fausseté, et de trahison, que j'en suis, pratiquement, détaché tout à fait et ne puis que laisser passer la chose. Les conditions — la question théâtre en général dans ce pays [les Etats-Unis] — sont horribles et au delà de toute expression ; il règne, autant que je puis voir, une barbarie irrévocable et totale. L'anomalie est que le théâtre soi-disant tel peut fleurir dans la barbarie, mais qu'un *drame* digne qu'on

1. *Letters*, vol. II, pp. 183-184.

en parle ne peut se développer pleinement que dans l'atmosphère de la civilisation ».

Sous forme de roman, *The Outcry* fut très favorablement reçu. Du point de vue qualité, il n'en prend pas moins rang assez bas dans l'œuvre de son auteur, et la fable n'aurait pas fait une très bonne pièce. Sa popularité fut due à ce que le sujet en était « du jour ». Une fois de plus, James avait eu l'intention de se servir, sur une scène de Londres, de l'Américain. Cette fois, c'est un Américain qui vient en Europe pour acheter de vieux livres, des tableaux, des bibelots, des manuscrits — les sortes de choses qui figurent dans *The Spoils of Poynton*. « Je rougis de l'avouer, confie James à Mrs Wharton, dans une lettre du 19 novembre 1911, *The Outcry* est sur le chemin d'une cinquième édition (en ces quelques semaines), alors que cela a pris au pauvre vieux « G. B. » (1) huit ou neuf années pour arriver même à une troisième... Mon propre bon sens me dit que je ne veux — ni ne dois — jamais m'attaquer maintenant à quelque chose de plus long que *The Outcry* (c'est-à-dire à 70 ou 80 pages près). Cela est déjà assez difficile, l'économie artistique de ce petit produit inférieur étant affaire de beaucoup plus de calcul, d'arithmétique, et (pour employer votre charmante expression) de tour de métier, (*craftiness*) que cinq G. B. » (2). James ajoute qu'il espère faire beaucoup de petites nouvelles dans la manière de *The Outcry*, mais meilleures, puisque « à celui-ci reste attachée l'infériorité, la trivialité relative, de son origine première ».

Le sujet du roman est l'identification d'un certain tableau et la lutte entre, d'une part, un Américain (qui veut l'acheter) et, de l'autre, la fille de l'aristocratique possesseur, et son soupirant, lesquels veulent le garder en Angleterre. D'un bout à l'autre, le livre est une conversation, divisée en trois

1. *The Golden Bowl*.

2. *Letters*, vol. II, p. 209.

parties ; le passage de la forme pièce à la forme roman avait donc été fort simple.

La découverte par Hugh Crimble, un amateur, qu'un tableau de la collection de Lord Theign, désigné depuis longtemps comme un Moretto, est en réalité un Mantovano met en branle le petit drame. Mr Breckenridge Bender, un Américain, se présente aussitôt comme acquéreur, et Lord Theign, qui a besoin d'argent, se décide presque à vendre. En attendant l'opinion des experts qui doivent vérifier la découverte de Crimble, Hugh et Lady Grace, fille de Lord Theign, comptent de protester contre la vente. Leur protestation doit être une « grande remontrance » destinée à tenir en échec la horde conquérante des Américains « armée maintenant seulement d'énormes carnets de chèques au lieu de lances et de haches de bataille ».

Pendant l'exposition du tableau, qui attire de maints côtés l'attention, le pair découvre à sa vive contrariété, que Lady Grace aime Hugh. Elle propose de renoncer à cet amour s'il accepte de garder le tableau dans la famille ; lui, refuse d'abord. Un premier expert se prononce nettement pour Moretto. Lord Theign change d'avis, mais de même sa fille, laquelle a découvert que renoncer à un amoureux dans de telles circonstances n'est pas chose facile. Finalement, cependant, l'opinion de Hugh se trouve confirmée : le tableau est véritablement un Mantovano. Non sans difficulté, James mène alors les choses de telle sorte que Lord Theign, obéissant à ses meilleurs sentiments, fait simplement cadeau de la toile à la National Gallery ; et sa fille épouse le savant amateur.

James dans la pièce éveille un esprit de discussion, et avec cela un intérêt, qui, bien que mince, aurait pu avoir du succès à la scène. Mais les phrases eussent été plus difficiles à dire que jamais. Ecoutez, par exemple, ceci, de Lady Grace : « Dites à mon père, s'il vous plaît, que j'attends en ce moment Mr Crimble, dont je lui ai parlé, même s'il ne s'en souvient

pas, et qui, cette après-midi, fait dix milles à bicyclette, pour venir, d'où il est logé avec des gens que nous ne connaissons pas, regarder ici les tableaux, qui l'intéressent terriblement ». Il est trop aisé de s'imaginer une actrice s'efforçant de débiter cela et en perdant la respiration. Typique, en ce sens, est la conversation entre Grace et Hugh, lequel se livre à des tirades qui mettraient à bien rude épreuve n'importe quel acteur. Si l'on fait sauter du texte de petites notes telles que « Lady Grace montra de la surprise » et « Lady Grace paisiblement sourit » voici quelle sorte de dialogue dramatique l'on obtient :

HUGH. — Mr Bender ?

LADY GRACE. — Le riche Américain qui est en tournée...

HUGH. — Le misérable qui a fait main basse sur le Longhi de Lady Lappington ?

LADY GRACE. — C'est un misérable ?

HUGH. — Je crois bien — le gredin. Il a offert ses infernaux huit mille comptant.

LADY GRACE. — Ah, je pensais que vous vouliez dire qu'il avait fait quelque mauvais tour...

HUGH. — Malheureusement non — alors on aurait pu lui mettre la main au collet.

* LADY GRACE. — Eh bien, c'est inutile qu'il nous offre, à nous, huit mille, ou dix mille, ou dix-huit, ou même quatre-vingt.

HUGH. — Grand Dieu ! J'espère bien que non. Sûrement, cet homme ne suppose pas que vous feriez affaire ?

LADY GRACE. — Je ne sais pas exactement, ce qu'il suppose. Mais ça été le cas avec certaines gens. Cela se fait ; on le fait tout autour de nous...

HUGH. — Ah, c'est ce qui me prive de repos, et passionnément attaché comme je suis à notre vaste et bienfaisant trésor d'art, c'est cela qui empoisonne mes journées. Ce trésor est à la merci d'une fuite qu'on ne semble pas pouvoir boucher. Des choses précieuses s'en vont de notre pauvre pays affolé, à une allure plus rapide que, il y a un siècle et plus, elles n'y entrèrent jamais.

LADY GRACE. — Eh bien, je suppose, pour ne pas parler de ces marbres gênants de Lord Elgin, que notre trésor est entré, en

grande partie, grâce à des achats aussi, n'est-ce pas ? Nous n'avons pas tout fait pousser chez nous.

HUGH. — Nous avons fait pousser quelques-unes des plus belles fleurs et somme toute, aujourd'hui les plus exposées. De grands Gainsborough et des Sir Joshua, et des Romney, et des Sargent, de grands Turner, et des Constable, et des vieux Crome, et des Brabazon forment à eux seuls un immense jardin, vous en conviendrez. Parmi nos succès de culture, en avons-nous un de supérieur, par exemple, à votre splendide *Duchess of Waterbridge* ?

LADY GRACE. — Oui, c'est à notre Sir Joshua que Mr Bender a proclamé qu'il en avait particulièrement.

HUGH. — Alors, il sera capable de n'importe quoi (1).

Devant pareil dialogue, on ne s'étonnera pas que coupures et changements fussent nécessaires. Lorsque la Stage Society représenta la pièce, une année après la mort de James, Mr Desmond MacCarthy, dans son compte rendu, indiqua deux raisons en particulier qui lui enlevaient toute chance de succès. Dans les histoires de l'auteur, dialogue et commentaire s'éclairent mutuellement, tandis que des acteurs ne peuvent donner le relief qu'il faudrait au sens subtil que James « par sa méthode analytique de décrire les gestes et les expressions momentanées du visage, évoque si exactement, dans sa page imprimée ; et puis les acteurs le pourraient-ils que nous ne saisissons guère ces choses. Or, sans ce commentaire toute une partie du dialogue périt ; et alors la seule chose qui nous frappe c'est sa complication euphuis-tique, laquelle, en soi, tend à réprimer l'émotion » (2).

1. *The Outcry*, Londres, 1911, pp. 51-54.

2. « *Money, Birth and Henry James* » *The New Statesman*, le 21 juillet 1917. Mr Granville-Barker nous suggère que le dialogue de Henry James malgré ses artifices pourrait être rendu aussi bien sur les planches que quelques pièces de la Restauration. Ceci serait vrai pour les comédies dans *Theatricals*, plutôt que pour *The Outcry* ou *The Saloon*. Ces premières pièces ont un caractère appartenant nettement à l'époque de la Restauration, mais le dialogue des dernières pièces est maladroit et ces pièces, au moins à la lecture, donnent l'impression d'être injouables. La véritable épreuve sera naturellement de voir un essai d'interprétation sur les planches, Il est à regretter que Granville-Barker n'ait jamais monté une pièce de James ; cela nous aurait appris beaucoup à ce sujet.

CHAPITRE XII

Les dernières années

1. LE « GEORGIEN ».

I

And the great domed head, *con gli*
occhi onesti e tardi
Moves before me, phantom with
weighted motion,
Grave incessu, drinking the tone of
things,
And the old voice lifts itself weaving
an endless sentence.

EZRA POUND.

Lorsque Henry James revint à Lamb House après la mort de William, il revint vieillard. Le ^{xx}e siècle avait commencé ; un nouveau roi régnait. Et cependant, malgré son âge, James, plus que les jeunes, appartenait, sans en avoir conscience, au siècle nouveau. Presque tous ses contemporains de l'époque victorienne étaient morts ; toute la brillante jeunesse de 1890 avait disparu, aussi rapidement qu'elle avait surgi, et, chose autrement grave pour lui, il n'avait plus son frère ; pour le moment, il ne pouvait regarder l'avenir. Continuellement, il évoquait le passé, son enfance, son père, sa cousine, Mary Temple, dont la mort avait fait sur lui et sur William une telle impression qu'ils avaient senti leur jeunesse finie (1). Il relut de vieilles lettres, de vieux cahiers, dicta *A Small*

1. *Notes of a Son and Brother*, p. 479.

Boy and Others et *Notes of a Son and Brother*, deux livres autobiographiques curieusement personnels. Lorsqu'on les lit, avec leurs descriptions de la Nouvelle Angleterre, leurs longues digressions sur le théâtre et sur l'art, les impressions sur l'Europe de James petit garçon, on se rend compte à quel point celui-ci vivait dans le passé.

Mais, hors des murs de Lamb House, le grand écrivain restait, en somme, l'homme qu'il avait toujours été. « Il s'exprime plus lentement et plus *soigneusement* que jamais, mais laisse une impression profonde de majesté, de beauté, et de grandeur », écrivait Arthur Christopher Benson dans son journal, après l'avoir rencontré à cette époque (1). James lui-même, dans une conversation avec Benson précisément, lui confia son désir de recommencer sa vie autrement. « Souvent il me semble, si je regarde mon passé privé de nourriture, regretter de ne pas avoir fait plus, tendu, abouti à plus, revendiqué plus... » Et Benson ajoutait, dans son journal : « C'est une personnalité merveilleuse, si entièrement simple d'émotions, de fidélités, si complexe d'esprit » (2).

Sans doute n'écrivait-il plus de pièces, en allait-il voir jouer très peu ; mais il avait toujours l'esprit aussi critique, pesait et jugeait les choses selon des théories longuement mises au point ; et son recueil *Notes on Novelists*, paru au moment où il écrivait ses autobiographies, montre qu'il s'inspirait beaucoup de l'esprit du temps.

Il eut également, au sujet du théâtre, une longue correspondance avec H. M. Walbrook, qui, pendant l'automne de 1911, lui avait envoyé son livre, *Nights at the Play*, contenant une critique de *The Saloon*. Faisant allusion « au malchanceux petit *Saloon* » James lui écrivait que les critiques dramatiques se trompaient en prêtant plus d'attention aux acteurs qu'à l'écrivain. Les acteurs, disait-il, « il n'y a pas de gens que l'on célèbre si furieusement, en proportion de leur

1. *The Diary of Arthur Christopher Benson*, Londres, 1926, p. 280.

2. *Ibid.*, p. 225.

valeur » ; attitude très différente de celle qu'il avait quand, jeune homme, il écrivait sur Got, Delaunay, Regnier, Croizette, Coquelin, Sarah Bernhardt, et, en général, la troupe de la Comédie-Française. A vrai dire, il ne s'intéressait plus à la mise en scène, non plus qu'aux autres aspects pratiques du théâtre, mais seulement à son côté littéraire. « Vous vous occupez, disait-il à Mr Walbrook (1), trop des acteurs, sur lesquels, en fin de compte, il y a comparativement très peu à dire... et cela au dépens de la pièce elle-même et de tout ce que, d'elle, on peut dire (2). Jouer, après tout, « est le plus personnel des métiers, celui où entre le plus le goût de s'exhiber... Il faut s'intéresser au Théâtre et au Drame comme l'inimitable et incorruptible feu Francisque Sarcey, pendant ses quarante années, à Paris ; y mettre son sérieux féroce et son intense conviction. » Laisser de côté les individus, pour s'occuper, en comparaison, uniquement de l'art, du Vrai et du Juste, des valeurs réelles dans toute leur rigueur, comme Sarcey le fit systématiquement », telle doit être la tâche, le point d'honneur du critique intègre. Car seules ces choses comptent, et les individus ne valent même pas un centime. L'important pour le critique, c'est donc de se rappeler que les acteurs méritent très peu d'attention, tandis que la pièce mérite elle, au contraire, tout l'intérêt. Et James dénonçait la « disproportion monstrueuse, la *fausse* proportion qui en est venue à s'établir, en ce pays, entre le drame lui-même, les sources responsables qui sont à l'origine, les questions soulevées par la pièce, l'autorité de l'auteur, etc., et tout le misérable fatras de l'interprétation ».

Une fois ou deux, il alla au théâtre avec Mr Walbrook. Il s'y carrait dans son fauteuil, les épaules remontées jusqu'aux oreilles, les yeux fixés sur la scène et les acteurs, suivant la chose ; et, quand cela lui déplaisait, il marmonnait, exprimant

1. Ces lettres ont été publiées dans le *London Mercury*, septembre 1922.

2. Lettre du 5 janvier 1912.

ainsi un mécontentement qui allait grandissant (1). Il lui arriva même, après avoir ainsi attentivement médité quelque temps, de se lever, en murmurant : « Je ne puis pas supporter ça plus longtemps », et de sortir.

Une fois, il accompagna, à la représentation du *Secret* d'Henry Bernstein, joué par M^{me} Simone, Mrs Alfred Sutro. Le 25 juin 1913, il lui écrivit : « Ce qui me reste surtout, c'est que la pièce présente, en somme, un cas simplement, en tant que distinct d'une situation ». Or, raisonnait-il, la situation, du point de vue dramatique, est beaucoup plus intéressante que le cas ; elle présente des problèmes d'un intérêt général et non particulier comme lui. C'est ainsi que *Le Secret* n'apprenait, d'après lui, rien sur la vie en général, ne menait à aucune réflexion sur elle, à aucune pénétration plus grande d'elle. « C'est juste un petit exemple stérile, une petite monstruosité limitée, aussi curieuse et vivement dépeinte que l'on voulait, mais sans qu'aucune morale ou moralité (bon vieux mot) y fût impliquée, ni n'en fût projetée comme faisant partie de l'intérêt de la pièce... Donc, d'après moi, cette pièce ne présente qu'un intérêt théâtral, non dramatique... » (2).

Ce fut à cette époque aussi qu'il rencontra Miss Ruth Draper, et son admiration pour le talent de cette célèbre artiste, fit qu'il écrivit pour elle un monologue. Quoiqu'elle lui eût dit que, son art étant d'un genre tout à fait personnel, elle écrivait toujours elle-même ses rôles, il lui envoya quand même la chose, en suggérant qu'elle s'en servît sans révéler le nom de l'auteur. Elle ne jugea jamais possible d'utiliser le morceau, qui, après la mort de James, fut publié dans le *London Mercury*, en même temps que les lettres à Mr Walbrook (3).

Ces discussions sur le théâtre et son travail furent inter-

1. « Henry James and the English Theatre », par H. M. Walbrook *Nineteenth Century*, juillet 1916.

2. *Letters*, vol. II, pp. 319-321.

3. Renseignement donné à l'auteur par Miss Draper.

rompues par une longue maladie. Guéri, il n'eut qu'un désir celui de revenir au roman si longtemps délaissé, pour y retrouver le même plaisir à multiplier et à surmonter les anciennes difficultés. « Maintenant que je peux compter apparemment me remettre au travail d'une manière suffisamment continue, il devient pour moi d'une importance *vitale* de viser à la production du Roman ; l'avoir quitté a été, avec la perte de temps à crever le cœur, une catastrophe, le fait d'une humeur contrariante, et une fatalité à laquelle je rêvais si peu, qui était dans mon intention si peu, écrivait-il à son neveu, le 19 janvier 1913. J'aspire au roman intellectuellement de toutes les forces de mon « génie » et de mon imagination, — bref, en artiste — et ce n'est qu'après que cette relation sera rétablie que je me retrouverai sur une base normale » (1).

II

Le 15 avril 1913 fut son soixante-dixième anniversaire, et, à cette occasion, Sargent fit le portrait bien connu qui se trouve maintenant à la National Portrait Gallery, à Londres. Il pouvait se retourner vers un passé bien employé, vers une longue vie où son art s'est graduellement épanoui. Il avait vécu les plus belles années du règne de Victoria, puis de celui d'Edouard. Maintenant commençait l'époque de George V, avec des jeunes gens tels que D. H. Lawrence, Hugh Walpole, Rupert Brooke et Compton Mackenzie, fils d'Edward Compton, lequel avait joué dans *The American*. James n'était pas trop âgé pour eux ; il voulait savoir ce qu'ils faisaient, et quelle idée ils avaient de leur art. Et, outre-Manche, il y avait Marcel Proust, avec son *Du Côté de Chez Swann*, que James lut avec beaucoup de plaisir. Il s'intéressait donc à

1. *Letters*, vol. II, pp. 291-292.

son époque et comprenait son esprit suffisamment non seulement pour être l'ami des jeunes écrivains mais pour en être respecté. Pourtant, il y avait des moments où il se sentait tout à fait à l'écart de certains romanciers nouveaux : et c'était (bien qu'il ne s'en soit pas douté) parce qu'il les devançait de beaucoup.

C'est ainsi qu'un des romans d'Arnold Bennett provoqua un jour chez James, au Reform Club, une saillie notée par Benson dans ses mémoires. « A vrai dire, je suis tellement saturé d'impressions, qu'il ne m'est plus possible d'en prendre de nouvelles. J'ai vécu ma vie, j'ai mis en œuvre mes petites théories, j'ai mon idée sur la manière dont tout cela devrait être fait — et voici un homme qui nous écrit des livres volumineux, dégouttant de détails — mais sans plan, sans conception de caractère, sans *sujet* — avec peut-être une idée vague de faire juste l'esquisse d'un ou deux personnages ; et alors vient ce grand panorama, où tout est perçu, mais rien *pénétré*, rien raconté. Il ne craint pas les masses, les foules et les figures — mais l'on se demande pourquoi toute cette peine ? A quoi tout cela tend-il, quel en est le but ? » (1).

Et James se remit au roman, ainsi qu'il l'avait promis, à son neveu. A son retour du Nouveau Monde, qu'il venait de redécouvrir, il en avait ébauché un sur la vie américaine, *The Ivory Tower*. Il repassait dans son esprit ses projets de travail, et il lui semblait maintenant qu'il pourrait les mener à bonne fin. Il vivait tantôt à Lamb House, tantôt dans son appartement de Carlyle Mansions, à Cheyne Walk, Chelsea, et le roman commençait à prendre forme, quand la guerre éclata.

III

Une Europe en confusion n'était certes pas une vision agréable pour un homme de soixante-dix ans. Son monde

1. *The Diary of Arthur Christopher Benson*, p. 280.

avait, jusqu'ici, toujours été un monde ordonné, tranquille. La tension pénible de ces jours de guerre, qui se faisait sentir dans son horreur jusque dans son coin paisible de Rye, fut trop pour lui : ce fut un effondrement intérieur. Il conserva cependant une apparence de calme et de sérénité ; mais l'art semblait compter tellement peu maintenant ! Or quel autre but pouvait-il avoir dans la vie ? Il ne s'y connaissait pas en politique, en sciences économiques, en problèmes internationaux. Il acceptait ce que l'on disait, comme tout le monde, et dans ces moments difficiles, il se décida de se plier aux circonstances.

Rye était trop paisible ; il alla à Londres, où il pouvait suivre les événements de plus près. A Chelsea, il s'occupa des réfugiés de Belgique ; il écrivit des essais pour des œuvres de charité, s'intéressa à l'American Voluntary Motor Ambulance Corps en France (1).

Son essor, créateur et son intérêt pour le théâtre avaient été rompus. Il commença un troisième volume autobiographique, *The Middle Years*, mit *The Ivory Tower* de côté, reprit un roman historique, esquissé bien des années auparavant, *The Sense of the Past*, se procurant ainsi un refuge dans le passé, loin de la réalité présente. Il ne put rien achever.

Quelques mois avant sa mort, il se fit sujet britannique. En décembre 1915, vint une attaque ; puis une deuxième. Le 1^{er} janvier 1916, l'ordre du Mérite lui fut conféré, et Lord Bryce lui en rapporta les insignes à son chevet. Le 28 février 1916 il mourut ; et le service funèbre eut lieu le 3 mars, à la Chelsea Old Church. Plus tard, une plaque commémorative y fut posée qui le qualifiait en ces termes : « Amant et interprète des belles aménités, des courageuses décisions et des fidélités généreuses ».

1. Le recueil de ces essais fut publié après sa mort, sous titre *Within the Rim*, 1919.

2. LA LEÇON DU MAÎTRE

For gleams and innuendos and felicitous verbal insinuations you are unapproachable, but the *core* of literature is solid... The rare perfume of things will not support existence, but the effect of solidity you reach is but perfume and simulacrum.

William à Henry.

I'm always sorry when I hear of your reading anything of mine, and always hope you won't — you seem to me so constitutionally unable to « enjoy » it... I see nowhere about me done or dreamed of the things that alone for me constitute the *interest* of the doing of the novel — and yet it is in a sacrifice of them on their very own ground that the thing you suggest to me evidently consists.

Henry à William.

IV

Les belles aménités, les décisions courageuses ! Ces mots vides ne transmettent rien de l'être complexe qui passa sa vie dans les limites restreintes d'un monde artistique de valeurs raffinées et de distinctions subtiles, monde de sa propre création, dans lequel la profondeur était atteinte en peignant les relations entre l'état de conscience des personnages et le milieu extérieur et faisant résonner toutes les harmonies psychologiques. On a dit que les mouvements de ses personnages étaient presque des mouvements d'ombres (« Je me souvenais, écrit George Moore, des âmes, vagues comme des ombres, que l'on rencontre dans ses livres, allant et venant sur des terrasses, et des futiles hésitations où elles se débattent

pour décider si elles doivent s'offrir des cigarettes ou s'abstenir » (1). Ce qui les rend intangibles, c'est la qualité de leur état de conscience, lequel est, au mieux, une ombre et nous échappe, selon la comparaison frappante de William James, comme nous échappe l'obscurité dès que nous éclairons pour la voir. Ses personnages sont hautement intellectualisés, ils possèdent des sensibilités d'une rare délicatesse ; mais, avec toute leur fragilité, ils ressemblent à James lui-même, dont ils sont des projections, et par conséquent sont aussi réels ou, si l'on veut, aussi ombres que lui. Et s'il arrive que la perplexité où ils se débattent est de savoir s'ils doivent s'offrir des cigarettes (Mr Moore commet l'erreur de regarder par le mauvais bout du télescope) (2), ils se trouvent aussi quelquefois en face d'autres problèmes, tels que la vengeance (*The American*), l'adultère (*The Golden Bowl*), le devoir (*The Ambassadors*), le choix entre l'art et la vie pratique (*The Tragic Muse*) ... Il serait aisé d'ajouter à la liste en parcourant toute son œuvre et discutant les problèmes qu'il étudie avec l'esprit si profondément moral, hérité de ses ancêtres, bien que quelque peu modifié par son contact prolongé avec l'Europe. Il ne pouvait considérer la vengeance, l'adultère, les luttes intérieures, avec les yeux du romancier traditionnel, car violence et passion lui étaient étrangères. Chez lui, cela devenait de complexes problèmes intellectuels, que des personnages aux émotions et à la sensibilité aussi raffinées que la sienne pesaient et analysaient.

C'est ce qu'ont, jusqu'à un certain point, discerné la plupart des critiques ; mais peu ont bien compris sa place parmi

1. *Avowals*, 1919.

2. Voir la critique de James par Mr Moore dans *Confessions of a Young Man* : « Je lui demande seulement pourquoi il évite toujours l'action décisive. Pourquoi une femme ne dit jamais « Je le ferai ? » Pourquoi une femme ne se sauve jamais avec son amant ? Pourquoi un homme ne tue jamais un autre homme ? Pourquoi un homme ne se tue jamais ? Pourquoi rien n'arrive ? Dans la vie réelle, le meurtre, l'adultère et le suicide arrivent tous les jours ; mais les personnages de James vivent dans une hésitation et une inaction perpétuelles. »

les contemporains (en quoi son sort est celui de son pauvre Hugh Vereker). Il était trop subtil, trop sensible sous certains rapports, pour les peu impressionnables Victoriens et les Edouardiens de la transition. Il est beaucoup plus près de Joyce et de Virginia Woolf, ou, en France, de Proust et de Gide. Nous devons le regarder à la lumière d'une littérature renouvelée par la psychologie analytique et nous souvenir qu'il fut le premier auteur anglais à faire du roman psychologique sur une grande et ample échelle — formant ainsi, à l'autre pôle émotionnel, pendant à Dostoievsky. J. M. Manley et Edith Rickert, dans leur *Contemporary American Literature*, écrivent que son œuvre est « plus significative en elle-même que dans sa relation avec l'histoire du roman contemporain ». L'inverse serait beaucoup plus vrai.

Il est à craindre que Stuart Sherman n'ait vu juste quand il déclarait que James avait été loué par « une jeune génération à qui l'on avait permis, avec la connivence des critiques, d'accorder que ses premières œuvres étaient excellentes et ses dernières impossibles, sans avoir ouvert les unes ni les autres » (1). Bien au contraire, ainsi que Mr T. S. Eliot le fait observer dans la lettre à la *Nouvelle Revue Française* de novembre 1923, il est essentiel de juger l'œuvre de James dans son ensemble. « Une chose reste certaine, écrivait-il, c'est que les livres de Henry James forment une œuvre, qu'ils constituent un tout. Il est essentiel de les lire tous, car il importe avant tout d'en saisir à la fois l'unité et la progression. Le développement graduel et la fondamentale identité d'inspiration y sont également importants, et leur leçon est une. » « Si grande, ajoute-t-il, est l'intégrité, si exigeante la vision » de cette œuvre. Et ce qu'il dit là revient à la déclaration prêtée par James à son Hugh Vereker, dans *The Figure in the Carpet* : « Elle s'étend, cette petite manière à moi [this little trick of mine] de livre en livre, et tout le reste en compa-

1. « The Aesthetic Idealism of Henry James », dans *On Contemporary Literature*.

raison, ne fait que jouer à la surface. L'ordre, la forme, la texture, de mes livres, en constituera, quelque jour, peut-être, pour les initiés une représentation complète... » (1).

Or, jusqu'à présent, personne n'a critiqué vraiment la totalité de l'œuvre, puisque toujours, l'on a laissé de côté les pièces comme de nulle importance. Considérées à part, elles n'en ont, en effet, pas beaucoup. Mais outre qu'elles tinrent une grande place dans sa vie, en changèrent même le cours, que l'on songe à cette veille du Nouvel An où il admit qu'il était parvenu à tout voir du point de vue dramatique, et l'on conviendra que les années passées à composer pour le théâtre ne peuvent être sans danger négligées.

Les articles qui parurent après sa mort ne firent, assez naturellement d'autre part, qu'effleurer ses essais de dramaturge. Un ou deux critiques cependant touchèrent à la question des causes de son insuccès de ce côté. « Il est étrange de constater, dit le *Spectator* (2), qu'il avait peu de talent dramatique, très peu du moins qu'il pût faire sentir dans ses pièces. Ses facultés d'analyse des mobiles auraient dû, semble-t-il, en faire un des dramaturges les plus révélateurs ; mais il ne put, apparemment, façonner et tourner son talent de manière à l'adapter à la contrainte de ce milieu particulier, qu'est la scène. » Cette dernière observation est très juste ; mais, pour A. -B. Walkley (*Fornightly Review* (3) de juin 1920) « le singulier était qu'un homme d'un tempérament aussi réservé et peu accommodant eût jamais pu mettre ses espoirs en une réussite au théâtre. Car le spectateur ordinaire est encore moins que le lecteur ordinaire disposé à aller à la rencontre de l'auteur — il demande que l'histoire soit mise à sa portée... et puis il y a dans l'œuvre de James cette particularité frappante, qu'il s'intéresse plutôt aux « réverbérations » de ses faits qu'aux faits eux-mêmes. Pour cela

1. Vol. XX, édition Macmillan, p. 207.

2. Le 4 mars 1916.

3. *Henry James and his Letters*.

y avait-il place au théâtre, lequel est tout faits — faits d'action ou de parole ? Ce n'était pas là question de « technique théâtrale » ... mais de la qualité quintessentielle de l'art même de l'homme » (1).

V

Et quelle serait donc la leçon du maître ? A peu près la même que, dans sa nouvelle, celle de Henry St.-George, le maître qui exhorte son jeune contemporain à éviter les faux dieux, « les idoles du marché, l'argent et le luxe et le monde ; le soin de caser des enfants et d'habiller une femme ; tout ce qui pousse vers la voie courte et facile. Ah ! les choses basses que tout cela nous fait faire ! » L'artiste — le véritable artiste — a une fonction bien définie et essentielle tout à fait. « Le sentiment d'avoir fait le mieux possible — le sentiment, vraie vie de l'artiste et dont l'absence est sa mort, d'avoir tiré de son instrument intellectuel la plus belle musique que la nature y avait recélée, et de l'avoir jouée ainsi qu'elle devait l'être. Cela, il le fait ou non — et s'il ne fait pas, il ne vaut pas la peine qu'on parle de lui ».

Que James ait réussi ou non à tirer de son instrument à lui les plus beaux sons possibles, nous n'avons pas à le discuter ici. Pour nous il demeure un magnifique, un prodigieux exemple d'artiste dévoué à son art, pour qui rien n'est plus important et dont la vie entière tend à la seule expression, nous dirions même à la méthode d'expression. De son clair ascétisme artistique, de sa retraite finale à Lamb House pour y écrire les romans qui sont ses meilleurs, l'on peut tirer une leçon de dévouement à son métier, de haut et noble idéal

1. Depuis la mort de James deux de ses romans ont été transformés en pièce : *The Sense of the Past* dont J.-L. Balderston et J.-C. Squire ont tiré *Berkeley Square*, et *The Tragic Muse* dont Hubert Griffith a tiré une pièce portant le même nom.

d'écrivain, qui lui fait, dans l'histoire du roman anglais, une place exceptionnelle.

Et, à ses yeux, le drame, comme tout art d'ailleurs, était, nous l'avons vu, de la plus haute importance. Il en estimait à l'égal d'un trésor la dignité, les possibilités dues à la forme, les chances qu'il lui offrait de polir et compléter. D'après Mr Ford Madox Ford son théâtre aurait : « empoisonné les dernières années de sa vie » (1). Mais, s'il échoua à la scène, ne fut-ce pas la grande habileté technique acquise en travaillant pour elle qui fit de ses trois derniers romans ses meilleurs ? Et « empoisonnées », ses années à Lamb House ne le furent certes pas. Bien au contraire, elles ont dû être ses plus heureuses, alors qu'il se donnait tout à son art, sans autres restrictions à sa liberté que celles que lui-même s'imposait.

De fait, l'écrivain ni l'homme, chez lui, ne s'expliquent sans le dramaturge. Et, quand nous étudions celui-ci, que James se montre singulièrement humain ! Il se prend profondément au sérieux, hésite, cherche, échoue, et, inconsciemment, tire de ses échecs mêmes, un succès vrai, — non pas celui qu'il avait en horreur, mais le succès d'un Hugh Vereker, d'un Neil Paraday, d'un Dencombe, de cet écrivain pauvre, Limbert, travaillé du désir de s'abaisser au niveau du grand public, mais capable seulement de produire chef-d'œuvre sur chef-d'œuvre.

1. *Joseph Conrad : A Personal Remembrance.*

Vu le 22 octobre 1931,
Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,

H. DELACROIX.

Vu et permis d'imprimer :
Le Recteur de l'Académie de Paris

CHARLÉTY.

APPENDICE I

Six Lettres de Henry James à Theodora Bosanquet

Reform Club,
Pall Mall S. W.

March 30th. 1908.

Dear Miss Bosanquet,

Just a bare word to say that I shall be at home on Wednesday p.m. I'm expecting to take the 4.28 that day and to begin operations again on Thursday.

In the confusion of telegrams and letters at Edinburgh (whence I returned Friday night) I can't for my life remember whether I wired you or not, there was so much to do. But the Play (1) was an unmis-takeably complete and charming and rewarding success. This it will give you pleasure, I am sure, to know — even if I have, distractedly, till now, omitted to record it for you. I hope you have passed your days conveniently to yourself.

Yours very truly,

HENRY JAMES.

1. *The High Bid.*

Thursday midnight
[February 18, 1909]

Reform Club,
Pall Mall. S. W.

Dear Miss Bosanquet,

All thanks for your note — which adds to my request that in the midst of the assault and complication of people that I had to deal with after the play this afternoon I couldn't get at you without the danger of exposing myself to more people and more publicity. And then when I could sneak down I had ceased to expect you to be there. I judge that the business did go off very decently well this afternoon — if the testimony of a crowd of kindly friends and well wishers signified anything — and it is (the small comedy) very honorably acted though Mrs Gracedew will be very much more effective (and she clearly had a great personal success) when she is less nervous. She was exceedingly so today. But all's well that ends well... I foresee that I shan't get home again till late next week. So I hope you will be able to stay on in town — I will give you due further news.

Yours very truly,

HENRY JAMES.

Dec. 2. 1909.

Reform Club,
Pall Mall. S. W.

Dear Miss Bosanquet,

I hope to send you tomorrow the greater part of the end of Act III (1). I shall be glad if on receipt of this, meanwhile, you will send me here what you have copied of it; in a flat parcel, please, registered. If you can stick a piece, or a couple of pieces, of cardboard into the envelope, and will record to Kidd for the same — she is a great and zealous putter-up — all will be well. I am likely to stay over till Wednesday, if not Thursday, of next week, I think. London is mild and convenient, and I shall wholly finish III before I stir. On my return we must do extra time work of compression and re-copying.

Haste and urgency are in the air.

Yours most truly,

HENRY JAMES.

1. *The Outcry.*

L. H. [LambHouse] Wednesday night.

[Rye, January 12, 1910]

Dear Miss Bosanquet,

I am not feeling very famous, but I have done Act I (1). Only there is something particular I want to say to you about it — and should be glad if you could come to me tomorrow a. m. at about 10?
Yours ever,

HENRY JAMES.

Lamb House.

Rye.

Sussex.

August 1st, 1910.

Dear Miss Bosanquet,

I sail, with my brother and sister, for America on August 12th — and am very sorry to have no prospect of seeing you before I leave. I am better, but my brother is very ill (we came back from the continent 16 days ago) and I fear I can't be in town save for the night before our embarking. Besides, you are certainly not there now, I take it — and, lastly, though exceedingly better, I am not yet on an absolutely firm plane — and am liable to bad days (like, I am sorry to say, this one). I called at the Bradleys, in spite of it, this afternoon, to get, among other things, news of you — but found a cold welcome, « the house let », in short, a sad drop of my hope. I, of course, don't know what you are now doing — and heartily trust all is well and convenient with you ; but am also wondering if *this* would be possible. *The Outcry* utterly grave way under my illness : complete... inability to superintend and to carry on rehearsal — as I knew it would ; and Frohman paid a substantial forfeit and I received my rights in the play. I don't see clearly, at all, yet, its future — but want a copy of it in which the *last* awful cuts (thousands and thousands of words, slashed out, loathingly, by me, in May, sick and suffering, and under Barker's and Barrie's even then urgent requisition), shall be embodied. I am waiting anxiously to have the copy containing these cuts

1. *The Outcry.*

back from Granville-Barker — it hasn't yet come. It *must* come, I think, this week, and I wonder if you could then make a fresh copy for me and send it to me in the U. S...

I will be a comparatively light job — the Acts have each been so ignobly shortened. May I hear from you about this? I could give you *time* — a month or two. And do tell everything else of your news, and Miss Bradley's, that will interest him (and *all* will) to yours and hers, all-faithfully,

HENRY JAMES.

Lamb House.

Rye,
Sussex.

August. 10th [1910].

Dear Miss Bosanquet,

I send you with this, in tearing haste, the cut *Outcry*. There are two copies of the 1st act, and I have explained in red ink, marginally, that the *brown* volume should be used up to p. 18-30, and the Red volume after that. I shall like these cut pages back also with the copy of each act, and please have your copy *bound*.

Ever Yours,

HENRY JAMES,

APPENDICE II

Lettre de Henry James à Madame de Navarro (Mary Anderson)

3 Bolton Street,
Picadilly.
February 3rd. 1885.

Dear Miss Anderson,

My friend Mr W. E. Henley has asked me for a note of introduction to you in order that he may have the opportunity (if you are so good as to give it, which I hope for) of talking with you on the subject of a play projected by himself and Mr Robert L. Stevenson. I have such a friendly desire for their success in this field, that I shall be glad to hear of this having excited your interest. Mr Henley is an accomplished journalist, critic, and man of letters, and Mr Stevenson is the author of *Treasure Island*, which you may have read — a delightful little romance which has been in everyone's hands this last year. They are both full of ideas, especially dramatic ideas, and of knowledge of the stage, and I commend them to the favourable consideration of the artist to whom they believe it to be in their power to offer a fresh occasion.

Let me add my regret at not having had the good fortune to find you when I lately called, and believe me,

Very faithfully yours,

HENRY JAMES.

Miss Mary Anderson.

APPENDICE III

Lettre de Henry James à Sir George Henschel ⁽¹⁾

34, De Vere Gardens, W.

January 15th. 1895.

My dear Henschel,

I am touched by the kindness of your letter — please accept my hearty thanks for it. The theatre is an abyss of vulgarity and platitude, and I suppose one ought to be glad of any accident which disengages one from it. I shall come and see you as soon as I know that you are reunited with your wife under that charming roof from which I rejoice to hear that Glasgow is not again to lure you. I expect to be in London until some time in April (probably the end) with the exception of a short absence in Ireland (beginning, alas, March 9th, the very day of your return) to pay (extreme rarity for me) a couple of visits. I'm delighted to hear that you like Sargent's drawing. I have never had it photographed, but I mean to do so, and you shall then have a copy. Only, will you *remind* me? Thanks again my dear Henschel for finding time in your busy life to express your sympathy and interest. I hope Mrs Henschel has had every happiness in Vienna. I greet her very cordially — and in fact I embrace you both!

Yours very faithfully,

Henry JAMES.

1. L'original de cette lettre est la propriété de l'auteur.

BIBLIOGRAPHIE

INÉDITS :

The American, pièce en quatre actes.

Guy Domville, pièce en trois actes,

The High Bid, pièce en trois actes.

The Saloon, pièce en un acte.

The Outcry, pièce en trois actes.

Six lettres d'Henry James à Theodora Bosanquet (voir Appendice I).

Lettre de Henry James à M^{me} de Navarro (voir Appendice II).

Lettre de Henry James à Sir George Henschel (voir Appendice III).

THÉÂTRE DE HENRY JAMES :

« Pyramus and Thisbe » publié dans *The Galaxy*, avril 1869.

« Still Waters » publiée dans *The Balloon Post*, le 12 avril 1871.

« A Change of Heart » publiée dans l'*Atlantic Monthly*, janvier 1872.

Daisy Miller : A Comedy in Three Acts. Boston, 1883.

The American 1891. Inédit.

Theatricals : *First Series*, Londres, 1894.

Theatricals : *Second Series*, Londres, 1895.

Guy Domville 1895. Inédit.

The High Bid 1910. Inédit.

The Saloon 1911. Inédit.

The Outcry 1911. Inédit.

The Other House, *Covering End* et *The Outcry* ont été publiés sous forme de roman.

ROMANS, NOUVELLES, CRITIQUES, etc.

The Novels and Tales of Henry James (édition définitive). New-York, 1907.

The Novels and Stories of Henry James (édition Macmillan). Londres, 1921.

A Small Boy and Others, Londres, 1913.

Notes of a Son and Brother, Londres, 1914.

The Middle Years (œuvre posthume), Londres, 1917.

Pour les autres romans, nouvelles et articles de critique publiés dans différentes revues et mentionnés ici, voir : Le Roy Phillips, *A Bibliography of the Writings of Henry James*. Cambridge, Mass.,

MDCCCXXI. Une édition définitive de ce livre, largement augmenté a été publiée à New-York en 1930.

LETTRES :

The Letters of Henry James, Selected and edited by Percy Lubbock.
Deux volumes. Londres : New-York, 1920.

Letters of Henry James to Walter Berry, 116 exemplaires. The Black Sun Press, Paris, 1928.

Henry James : Letters to A. C. Benson and Auguste Monod edited with an introduction by E. F. Benson, Londres, 1930.

« *A Most Unholy Trade* » being letters on the drama by Henry James, The Scarab Press, Cambridge, Mass. MCMXXIII.

Letters to an Editor, 25 exemplaires publiés par Clement Shorter pour ses amis, Londres, 1916.

Three Letters from Henry James to Joseph Conrad, 220 exemplaires imprimés pour le First Edition Club, The Curwen Press Londres, 1926.

« Three Unpublished Letters and a Monologue » publiées dans *The London Mercury*, septembre 1922.

OUVRAGES SUR JAMES :

Ashdown, E., *A Study of the Work of Henry James, George Gissing, Samuel Butler and George Moore* more particularly in its relation to the development of the theory of the novel in the later Nineteenth Century. Œuvre inédite, thèse de Ph. D., qui se trouve à la bibliothèque de l'Université de Londres.

Beach, Joseph Warren, *The Method of Henry James*, New Haven, 1918.

Bennett, Arnold, *Books and Persons*, Londres, 1917.

— *Things That Have Interested Me*, Londres, 1921.

Bosanquet, Theodora, *Henry James at Work*, Londres, 1924.

Bradford, Gamaliel, *American Portraits*, Boston : New-York, 1922.

Brooks, Van Wyck, *The Pilgrimage of Henry James*, New-York, 1925.

Brownell, W. C., *American Prose Masters*, New-York, 1909.

Burton, Richard, *Literary Likings*, Boston, 1903.

Cary, Elizabeth L., *The Novels of Henry James*, New-York, 1905.

Chevalley, A., *Le Roman Anglais de Notre Temps*, Paris, 1921.

Chislett, William, *Moderns and Near Moderns*, New-York, 1928.

Edgar, Pelham, *Henry James : Man and Author*, Londres, 1927.

Edel, Léon, *The Prefaces of Henry James*, Paris, 1931.

Elton, Oliver, *Modern Studies*, Londres, 1907.

Follet, Helen et Wilson, *Some Modern Novelists*, New-York, 1918.

Freeman, John, *The Moderns*, Londres, 1916.

- Garnier, Marie-Reine, *Henry James et la France*, Paris, 1927.
- Gosse, Edmund, *Aspects and Impressions*, Londres, 1922.
- Hueffer, Ford Madox, *Henry James*, Londres, 1913.
- Hughes, Herbert Leland, *Theory and Practice in Henry James*, Ann Arbor, 1926.
- Huneker, James, *Unicorns*, New-York, 1917.
- Josephson, Matthew, *Portrait of the Artist as American*, New-York, 1930.
- Kelley, Cornelia Pulsifer, *The Early Development of Henry James*, Urbana, Ill., 1930.
- Kellner, L., *Geschichte der Nordamerikanischen Literatur*, Berlin, 1913.
- Liljegren, S., *American and European in the Works of Henry James*, Lund, 1919.
- Lubbock, Percy, *The Craft of Fiction*, Londres, 1921.
- Macy, John, *The Spirit of American Literature*, New-York, 1913.
- McIntyre, Clara F., *The Later Manner of Mr Henry James* (Publication de The Modern Language Association, vol. XX).
- Matthews, Brander, *Playwrights on Playmaking*, New-York, 1923.
- Michaud, Régis, *Mystiques et réalistes anglo-saxons d'Emerson à Bernard Shaw*, Paris, 1918.
- *Autour d'Emerson*, Paris, 1924.
- *Le Roman Américain d'aujourd'hui*, Paris, 1926.
- Pattee, Fred Lewis, *History of American Literature Since, 1870*, New-York, 1915.
- *The Development of the American Short Story*, New-York, 1923.
- Phelps, William Lyon, *Howells, James, Bryant and Other Essays*, New-York, 1924.
- Pound, Ezra, *Instigations*, New-York, 1920.
- Roberts, Morris, *Henry James's Criticism*, Cambridge, Mass., 1929.
- Scott, Dixon, *Men of Letters*, Londres, 1917.
- Sherman, Stuart Pratt, *On Contemporary Literature*, New-York, 1917.
- Van Doren, Carl, *The American Novel*, New-York, 1921.
- Walkley, A. B., *Pastiche and Prejudice*, Londres, 1921.
- West, Rebecca, *Henry James*, Londres, 1916.

REVUES :

- Bentzon, T., « Les Nouveaux Romanciers Américains : Henry James »
Revue des Deux-Mondes, le 1^{er} mai 1883.
- Bosanquet, Theodora, « Henry James », *Bookman*, août 1917.
- Bynner, Witter, « A Word or Two with Henry James », *The Critic*,
février 1905.
- Cairns, W. B., « Meditations of a Jacobite », *Dial*, le 30 mars 1916.
- Conrad, Joseph, « Henry James : An Appreciation », *North American Review*, avril 1916.

- Canby, Henry S., « Henry James », *Harper's Weekly*, le 25 mars 1916.
- Davray, Henry D., « Un déraciné anglo-américain », *Mercure de France*, le 15 février 1921.
- Edel, Léon, « A Note on Translations of Henry James in France », *Revue Anglo-Américaine*, août 1930.
- Eliot, T. S., « Lettre d'Angleterre », *La Nouvelle Revue Française*, novembre 1923.
- Fullerton, W. Morton, « The Art of Henry James », *Quarterly Review*, avril 1910.
- Gide, André, « Henry James » (lettre à Charles du Bos), *Yale Review*, printemps, 1930. Voir aussi *Divers* par André Gide, Paris, 1931.
- Gill, W. A., « Henry James and his Double », *Atlantic Monthly*, octobre 1907.
- Howells, William Dean, « Henry James, jr. », *Century Magazine*, novembre 1882.
- « Henry James's Later Work », *North American Review*, janvier 1903.
- Kenton, Edna, « The Plays of Henry James », *Theatre Arts Monthly*, mai 1928.
- Lubbock, Percy, « Henry James », *Quarterly Review*, juillet 1916.
- MacCarthy, Desmond, « Mr James and his Public », *Independent Review*, mai 1905.
- « The World of Henry James », *Life and Letters*, novembre 1930.
- McGill, V. J., « Henry James : Master Detective », *Bookman*, novembre 1930.
- Nadal, E. S., « Personal Recollections of Henry James », *Scribner's*, juillet 1920.
- « P. L. », « Books and Things », *New Republic*, le 29 décembre 1917.
- « Q. K. », « Henry James's Workshop », *New Republic*, 1^{er} décembre 1917.
- Shaw, George Bernard, lettre à *The Times Literary Supplement*, le 17 mai 1923.
- Walbrook, H. M., « Henry James and the English Theatre », *Nineteenth Century*, juillet 1916.
- « Henry James and the Theatre », *London Mercury*, octobre 1929.
- « The Novels of Henry James », *Fortnightly Review*, 1^{er} mai 1930.
- Wilson, Edmund, critique de *The Pilgrimage of Henry James*, *New Republic*, le 6 mai 1925.
- « The Exploration of James », *New Republic*, le 16 mars 1927.
- Walkley, A. B., « Henry James and his Letters », *Fortnightly Review*, juin 1920.

Wharton, Edith, « Henry James in his Letters », *Quarterly Review*, juillet 1920.

Voir aussi le *Times* du 29 février 1916, le *Spectator* du 4 mars 1916 et le *Times Literary Supplement* du 9 mars 1916, articles écrits à la mort de Henry James.

CRITIQUES DU THÉÂTRE DE JAMES :

The American :

Archer, William, dans le *World* du 30 septembre 1891.

« Mr James's American on the London Stage », *Atlantic Monthly*, décembre 1891.

Le *Times* du 28 septembre 1891.

Guy Domville.

Archer, William, *The Theatrical World of 1895*, Londres, 1896.

Shaw, George Bernard, *Saturday Review*, le 12 janvier, 1895.

— *Dramatic Essays and Opinions*, Londres, 1907.

Walkley, A. B., « Mr James's *Guy Domville* : An Appreciation », *Harper's Weekly*, le 2 mars 1895.

Le *Times*, du 7 janvier 1895.

Le *Theatre*, du 1^{er} février 1895.

L'*Athenaeum*, du 12 janvier 1895.

Le *Graphic*, « The Ethics of Hissing », le 12 janvier 1895.

Theatricals : Second Series.

« A Fish out of the Water », *Saturday Review*, le 15 décembre 1894.

Disengaged.

Hamilton, Clayton, *The Forum*, avril 1909.

The High Bid.

Le *Times*, du 19 février 1909.

The Saloon.

Walbrook, H. M., *Nights at the Play*, Londres, 1911.

Le *Times*, du 17 janvier 1911.

The Other House.

« Q. K. », « Before the Play », *New Republic*, le 7 septembre 1917.

The Outcry.

MacCarthy, Desmond, « Money, Birth and Henry James », *New Statesman*, le 21 juillet 1917.

The Reprobate.

« A New Side of Henry James », le *Times* du 16 décembre 1919.

— Le *Daily Telegraph*, du 16 décembre 1919.

JAMES ET SES CONTEMPORAINS.

- Beer, Thomas, *Stephen Crane*, New-York, 1927.
- Beerbohm, Max, *And Even Now*, Londres, 1920.
- Bliss, Reginald (H. G. Wells), *Boon, the Mind of the Race*, Londres, 1911.
- Blanche, Jacques-Emile, *Mes Modèles*, Paris, 1929.
- Carr, Mrs J. Comyn, *Mrs J. Comyn Carr's Reminiscences*, Londres.
- Charteris, Hon. Evan, *John Sargent*, New-York, 1927.
- *The Life and Letters of Edmund Gosse*, Londres, 1931.
- Colvin, Sir Sidney, *The Letters of Robert Louis Stevenson*, New-York, 1911.
- « Robert Louis Stevenson and Henry James », *Scribner's*, mars 1924.
- Elliott, W. G., *In My Anecdotalage*, Londres, 1925.
- Ford, Ford Madox, *Joseph Conrad : A Personal Remembrance*, Londres, 1924.
- *Thus to Revisit*, Londres, MCMXXI.
- Ford, Worthington Chauncey, *Letters of Henry Adams (1858-1891)*, New-York, 1930.
- Garnett, Edward, *Letters from Joseph Conrad, 1895-1924*, Indianapolis.
- Gosse, Edmund, *Walcott Balestier*, Londres, 1892.
- Garland, Hamlin, « Roadside Meetings of a Literary Nomad », *Bookman*, juillet 1930.
- Hardy, Florence Emily, *The Early Life of Thomas Hardy*, Londres, 1928.
- *The Later Life of Thomas Hardy*, Londres, 1930.
- Harte, Geoffrey Bret, *The Letters of Bret Hart*, Boston, 1926.
- Herrick, Robert, « A Visit to Henry James », *Yale Review*, juillet 1923.
- Howells, Midred, *Life in Letters of William Dean Howells*, New-York, 1928.
- Hudson, W. H., *Letters from W. H. Hudson to Edward Garnett*, Londres, MCMXXV.
- Jean-Aubrey, G., *Joseph Conrad : Life and Letters*, Londres, 1927.
- James, Henry, *The Letters of William James*, Londres, 1920.
- James, William, *The Literary Remains of the late Henry James*, Boston, 1885.
- Jones, Doris Arthur, *The Life and Letters of Henry Arthur Jones*, Londres, 1930.
- Lubbock, Percy, *The Diary of Arthur Christopher Benson*, Londres, 1926.
- Lucas, E. V., *The Colvins and their Friends*, Londres, 1928.
- Maurois, André, *Tourgéniev*, Paris, 1931.

- Meredith, W. M., *The Letters of George Meredith*, Londres, 1912.
 Moore, George, *Avowals*, 1919.
 — *Confessions of a Young Man*.
 McLure, S. S., *My Autobiography*, Londres, 1914.
 Nevins, Allan, *Henry White*, New-York : Londres, MCMXXX.
 Norton, Sara, et A. M. De Wolfe Howe, *Letters of Charles Eliot Norton*, Boston : New-York, 1913.
 Ogden, Rollo, *Life and Letters of Edwin Lawrence Godkin*, New-York, 1907.
 Pennell, Joseph, *Adventures of an Illustrator*, Londres, 1925.
 Pennell, Elizabeth Robins, *The Life and Letters of Joseph Pennell*, Boston, MCMXXIX.
 Raymond, E. T., *Portraits of the New Century*, Londres, 1928.
 Robertson, W. Graham, *Time Was*, Londres, 1931.
 Rothenstein, William, *Men and Memories*, Londres, 1931.
 Shannon, Martha A. S., *Boston Days of William Morris Hunt*. Boston, MCMXXIII.
 Smyth, Ethel, *Impressions That Remained*, Londres, 1919.
 Thayer, William Roscoe, *The Life and Letters of John Hay*, Boston : New-York, 1915.
 Trevelyan, Janet Penrose, *The Life of Mrs Humphrey Ward*, Londres, 1923.
 Waterlow, S. P., « Mémoires of Henry James », *New Statesman*, le 6 février 1926.
 Wilde, Oscar, *Intentions*, Londres, 1894.
 Yarmolinsky, Avrahm, *Turgenev*, New-York, 1926.

AUTRES OUVRAGES A CONSULTER :

- Archer, William, *About the Theatre*, Londres, 1886.
 — *Study and Stage*, Londres, 1899.
 — *The Old Drama and the New*, Londres, 1923.
 Archer, William et Granville-Barker, Harley, *Schemes and Estimates for a National Theatre*, Londres, 1907.
 Arnold, Matthew, *Irish Essays and others*, Londres, 1882.
 Craig, Gordon, *Henry Irving*, New-York, 1930.
 Cestre, Charles, *Bernard Shaw et son Œuvre*, Paris, 1912.
 Cunliffe, John W., *Modern English Playwrights*, New-York, 1927.
 Doumic, René, *Les Origines du Théâtre Contemporain*, Paris, 1891.
 — *De Scribe à Ibsen*, Paris, 1893.
 Filon, Augustin, *Le Théâtre anglais*, Paris, 1896.
 Frierson, William C., *L'Influence du Naturalisme Français sur les Romanciers Anglais de 1885 à 1900*, Paris, 1925.

- Gauthier, Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, 1858-1859.
- *Souvenirs de Théâtre*, Paris, 1883.
- *Les Maîtres du Théâtre Français de Rotrou à Dumas fils*, Paris, 1929.
- Granville-Barker, Harley, *The Exemplary Theatre*, Londres, 1922.
- *The Eighteen-Seventies*, Cambridge, 1929.
- *On Dramatic Method*, Londres, 1931.
- Henderson, Archibald, *European Dramatists*, Londres, MCMXXVI.
- *Georges Bernard Shaw*, Londres, 1911.
- Howe, P. P., *The Repertory Theatre*, Londres, 1910.
- Jackson, Holbrook, *The Eighteen-Nineties*, Londres, 1913.
- Le Maître, Jules, *Impressions de Théâtre*, Paris,
- *Les Contemporains*, Paris, 1899.
- Marcosson, Isaac F., et Daniel Frohman, *Charles Frohman : Manager and Man*, Londres, MCMXXVI.
- de la Mare, Walter, *The Eighteen-Eighties*, Cambridge, 1930.
- Matthews, J. Brander, *The Theatres of Paris*, Londres, 1880.
- *French Dramatists of the Nineteenth Century*. Londres, 1882.
- *Pen and Ink*, New-York, 1902.
- Muddiman, Bernard, *The Men of the Nineties*, Londres, 1920.
- Nicoll, Allardyce, *British Drama*, Londres, 1925.
- *A History of English Nineteenth Century Drama*, Cambridge, 1930.
- Perry, Bliss, *A Study of Prose Fiction*, Cambridge, 1902.
- Sarcey, Francisque, *Quarante Ans de Théâtre*, Paris, 1900.
- *Le Théâtre*, Paris, 1893.
- Smith, Hugh Allison, *Main Currents of Modern French Drama*, New-York, 1925.
- Sand, George, *Correspondance entre George Sand et Gustave Flaubert*, Paris, 1904.
- Symons, Arthur, *The Café Royal and other essays*, Londres, MDCCCXXIII.
- Walkley, A. B., *Frames of Mind*, Londres, 1899.
- *Playhouse Impressions*, Londres, 1891.
- Waxman, S. M., *André Antoine and the Théâtre Libre*, Cambridge, 1926.
- Watson, Ernest Bradler, *Sheridan to Robertson*, Cambridge, Mass., 1926.
- Zucker, Irving, *Le « Court Theatre » (1904-1914) et l'Evolution du Théâtre anglais Contemporain*. Paris, 1931.

INDEX

- A Change of Heart*, 50.
A Morning Call, 21.
A Foregone Conclusion, 56.
A Little Tour in France, 62.
A Most Unholy Trade, 182, 212.
A Small Boy and Others, 15, 19, 20, 225.
 Abbey Theatre, 206.
Abasement of the Northmores (The), 137.
 Académie Française, 68.
 Adams, Henry, 89.
 Afternoon Theatre, 202.
After the Play, 72.
 Alma-Tadema, 74.
Album (The), 124-26.
 Albanesi, Meggie, 127.
Altar o£ the Dead (The), 170.
 Alexander, Sir George, 114, 133, 139, 141, 144, 146, 147, 149, 150, 155, 157, 159.
 American Voluntary Motor Ambulance Corps en France, 229.
Ambassadors (The), 165, 172, 176, 231.
American Scene (The), 185-187, 189.
American Prose Masters, 13.
Amore Senza Stima, 29.
American (The), 72, 89, 90, 95-109, 111, 114, 115, 171, 202, 227, 231.
And Even Now, 134.
 Antoine, André, 206.
 Anderson, Mary (M^{me} de Navarro), 8, 41, 42, 75. Appendix II.
Andromaque, 40.
An International Episode, 45.
An Animated Conversation, 72.
 Apollo (théâtre), 33.
 Arnold, Matthew, 28, 43.
Arms and the Man, 132, 145.
 Archer, William, 89, 96, 106, 141, 142, 151, 179, 180.
Aspects and Impressions, 89, 142, 145, 146, 154.
Aspern Papers (The), 171.
 Athenaeum (Club), 74.
Athenaeum (The), 158.
Atlantic Monthly, 26, 50, 56, 62, 63, 71, 100, 107, 184, 189.
 Augier, Emile, 31, 43, 44, 78, 86, 87.
Awowals, 231.
Average Woman (The), 95.
 Avenue Theatre, 13, 179.
l'Aventurière, 31, 65, 66, 78, 87, 151.
Awkward Age (The), 54, 165-169, 171, 174, 176, 178.
 Barrie, Sir J. M., 209, 213, 239.
 Baker, Elizabeth, 209.
 Balderston, J. L., 234.
 Bateman sisters, 188.
 Bateman, Miss Kate, 25.
 Bateman, Miss, 106.
Balloon Post (The), 49.
 Balestier, Walcott, 95, 97, 98, 111.
 Ball, Lewis, 106.
 Beardsley, Aubrey, 132.
 Beerbohm, Max, 134.
Better Sort (The), 176.
Benson, Arthur Christopher, 178, 224, 228.
 Benson, E. F., 8.
 Berry, Walter, 214.
 Bernstein, Henri, 226.
Berkeley Square, 234.
 Bennett, Arnold, 8, 141, 142, 147, 156, 157, 228.
 Bennett, Miss Julia, 21.
 Beach, Joseph Warren, 13.

- Bernhardt, Sarah, 38, 40, 75,
76, 87, 225.
Benvolio, 46.
Bell, Mrs Hugh, 96, 97.
Blight of the Drama (The), 179.
Blakiston, Clarence, 106.
Bourget, Paul, 89, 112.
Bostonians (The), 35, 63, 70.
Boucicault, Dion, 21, 34, 86.
Bosanquet, Theodora, 7, 173,
191-195, 202, 210-215, 237-
240.
Bowdler, 117.
Brooke, Rupert, 227.
Bryce, Lord, 229.
Brabazon, 221.
Brownell, W. C., 13.
Brooks, Van Wyck, 14, 88.
Bressant, 32.
Browning, 86, 117.
Burton, William, 20, 21.
Bunston, Herbert, 127.
Byron, 85, 86.
Bynner, Witter, 187.
- Canard Sauvage (Le)*, 168.
Campbell, Mrs Patrick, 179.
Cassy, Alexander, 200.
Candida, 206.
Cary, Elisabeth Luther, 13.
Cataract of the Ganges (The), 21.
Carr, Mrs J. Comyn, 74.
Cestre, Charles, 7.
Celeste, M^{me}, 21.
Century Magazine, 29, 32.
Chastelard, 52, 180.
Chéri, Rose, 24.
Chaperon (The), 192.
*Charles Frohman : Manager and
Man*, 209.
Chains, 209.
Chelsea Old Church, 229.
Cirque d'Été, 23.
Cirque d'Hiver, 23.
Clifford, Sir Thomas, 41.
Clifford, Mrs W. K., 181, 182,
210.
*Contemporary American Litera-
ture*, 232.
Compton, Edward, 96, 97-99,
104, 106-108, 227.
Confessions of a Young Man,
231.
Court Theatre, 127, 206, 207.
Le « Court Theatre » (1904-1914)
*et l'évolution du Théâtre An-
glais Contemporain*, 207.)
Conrad, Joseph, 134, 235.
Corno di Bassetto, 142.
Covering End, 177, 191-193, 196.
Constable, 221.
Comedy of Errors, 20.
Coquelin, C.-B., 24, 29, 32, 74,
87, 225.
Comédie-Française, 24, 28-32,
36, 38-40, 42, 64-67, 69, 76,
78, 79, 86, 87, 186, 225.
Collins, Wilkie, 41.
Confidence, 45.
Coppée, François, 89.
Cornhill Magazine, 57, 181.
Croizette, 64, 75, 225.
Craig, Gordon, 39.
Critic (The), 23.
Critic (The) (revue), 188.
Craft of Fiction (The), 169, 174.
Crome, 221.
Cup of Cold Water (A), 194.
- Daisy Miller*, 11, 43, 45, 52, 56,
57-61, 90, 114, 138, 170, 171.
La Dame aux Camélias, 24.
Daudet, Alphonse, 35, 89, 203.
Darwin, 74.
Dairrolles, Adrienne, 106.
Daily Telegraph, 128.
Déjazet, 24.
Le Demi-Monde, 29, 64-67.
Delaunay, 37, 64, 225.
Death of the Lion (The), 129,
132, 134, 135.
Decay of Lying (The), 132.
Disengaged, 122-123.
*Diary of Arthur Christopher
Benson (The)*, 224, 228.
Dickens, Charles, 63, 85, 184.
Dostolevsky, 232.
Doche, M^{me}, 24.
Dorfolk Hall, 74.
Draper, Miss Ruth, 8, 226.
Dramatic Essays and Opinions,
151, 159.
Drury Lane, 145.
Dryden, John, 37, 69.
Dumas, Alexandre (*fils*), 29,
43, 44, 64, 86, 87, 167.
Duff, Gordon, 107.
Duc Job, 151.
Duke of York's Theatre, 205,
209.
Du Côté de Chez Swann, 227.

Early Development of Henry James (The), 8, 14.
 Edgar, Pelham, 14.
 Edouard, VII, 212, 227.
Eighteen-Seventies (The), 88.
 Eliot, T. S., 232.
 Elliot, W. G., 149, 156.
 Elliott, Miss Gertrude, 194, 200.
Entführung aus dem Serail, 156.
English Illustrated Magazine, 114.
Ernani, 156.
Essays in London and Elsewhere, 41, 72, 112.
 Esmond, H. V., 149.
Eugene Pickering, 25.
Europeans (The), 35, 45.
 Euripide, 206.
Exemplary Theatre (The), 207.
 Fairchild, Blair, 8.
 Favart, 75.
 Fabian Society, 88.
 Feuillet, Octave, 31.
 Field, Ben, 127.
Figure in the Carpet (The), 129, 130, 136, 232.
Le Figaro, 8.
Flavien : Scènes de la Vie Contemporaine, 120.
Flickerbridge, 171.
 Flaubert, Gustave, 35, 119, 211.
 Forbes-Robertson, Sir Johnston, 8, 179, 191-195, 197, 200.
 Ford, Ford Madox, 8, 13, 235.
Forum, 123.
Fortnightly Review, 233.
Four Meetings, 45.
French Poets and Novelists, 31, 55, 151.
 Frohman, Charles, 205, 209-212.
 Frohman, Daniel, 209.
 Fullerton, W. Morton, 8.
 Gainsborough, 221.
 Galsworthy, John, 207, 209.
 Garnier, Marie-Reine, 14.
Galaxy (The), 28, 37, 49, 53, 55, 143.
 Gauthier, Théophile, 55.
 Gardner, Mrs John L., 56, 114.
 George V, 227.
 Georges, M^{lle}, 23.
 Gilbert et Sullivan, 39, 74, 85.
 Gilbert, W. S., 41.

Gide, André, 232.
 Goldoni, 33.
 de Goncourt, Edmond, 35, 89.
 Godkin, E. L., 73.
 Got, 87, 225.
 Gosse, Edmund, 95, 106, 139, 141, 142, 145, 146, 154, 175.
Golden Bowl (The), 165, 176, 183-185, 218, 231.
 Granville-Barker, Harley, 8, 88, 180, 198, 206-213, 239-240.
Green Bushes, 21.
Great Good Place (The), 138.
Graphic (The), 157.
Greater Inclination (The), 194.
 Grein, J. T., 206.
 Griffith, Hubert, 234.
Guy Domville, 32, 99, 132, 133, 139, 141-161, 175, 182, 202, 211.
 Guedella, Philip, 163.
 Gymnase, 68.
 Hare, Sir John, 212.
 Hay, John, 89.
 Hallard, G. M., 106.
 Harker, Joseph, 106.
 Hamilton, Clayton, 123.
 Hanray, Lawrence, 127.
 Hannen, Nicholas, 127.
 Harland, Henry, 132.
 Haymarket Theatre, 141.
 Harris, Frank, 142.
Harper's Weekly, 158, 166, 179, 180.
 Hankin, St. John, 207.
 Hawthorne, Nathaniel, 35.
Hamlet, 39.
Harold, 55.
 Hardy, Thomas, 88, 131, 175.
Helena's Path, 209.
 Henschel, Sir George, 160, Appendix III.
 Heinemann, William, 182, 211.
Henry VIII, 23.
 Hervé, 36.
 Henley, W. E., 42, 72, 241.
 His Majestys's Theatre, 180, 200.
High Bid (The), 192-203, 205, 208, 209, 237.
Hippolyte, 206, 207.
History of the Early Nineteenth Century Drama (A), 85.
 Hope, Anthony, 209.
 Housman, Lawrence, 209.

- Horniman, Miss A. E. F., 206.
 Howe, P. P., 207.
 Houdon, 65.
 Holman, Mrs., 20, 21.
 Howells, William Dean, 26, 43, 44, 56, 70, 71, 93, 98, 112, 133, 134, 141, 160, 175, 184, 197.
 Howard Athenæum, 26.
 Hunter, Harrison, 106.
 Hudson Theatre, 123.
 Hubbard, Esme, 200.
Hunchback (The), 40.
 Hugo, Victor, 55.
- Ibsen, Henrik, 87, 142, 167, 179, 181, 206.
Ideal Husband (An), 133, 141.
Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée, 22.
Il Trovatore, 156.
Illustrated London News, 177, 178.
Importance of Being Earnest (The), 133, 159.
 Institution Rochette, 24.
Intentions, 132.
In My Anecdote, 149, 156.
In the Cage, 176.
 Independant Theatre, 206.
 Irving, Henry, 38, 39, 87, 180.
 Irish Literary Society, 206.
 Irish Literary Theatre, 206.
Italian Hours, 29, 33.
Ivory Tower (The), 173, 228, 229.
- James, Henry (père), 199.
 James, Henry,
Letters, 17, 25, 35, 41-43, 52, 56, 57, 70, 71, 89-93, 95-98, 104-113, 133, 135, 139, 142-148, 153, 154, 159, 161, 168, 176, 177, 181, 182, 191, 193-197, 202, 210-218, 225-230.
Letters to A. C. Benson and Auguste Monod, 15, 178, 179, 196.
Henry James at Work, 173, 192.
Henry James : Man and Author, 14.
Henry James et la France, 14.
Henry James's Criticism, 14.
Henry James, de Rebecca West, 14, 101.
Henry James and the English Theatre, 226.
Henry James and his Letters, 233.
The Prefaces of Henry James, 189.
- James, Henry (neveu du romancier), 7, 92, 93, 196, 208, 227, 228.
 James, William, 19, 25, 26, 36, 43, 46, 62, 71, 89-93, 97, 99, 105, 107-109, 112, 113, 134, 141, 143, 147, 148, 152, 159, 176, 183-185, 196, 199, 213, 214, 223, 230, 231.
Letters of William James, 183.
 James, Robertson, 213.
 James, Alice, 62, 63, 97, 99, 100, 112.
 Jean Dacier, 32.
 Jerome, Jerome K., 197.
 Jefferson, Joseph, 151.
 Joyce, James, 172, 232.
John Delavoy, 138.
 Jones, Henry Arthur, 87, 88, 150, 179, 180.
 Josephson, Matthew, 34.
Joseph Conrad : A Personal Remembrance, 235.
Justice, 209.
- Kelley, Cornelia Pulsifer, 8, 14.
 Kean, Edmund, 23.
 Keene, Miss Laura, 21.
 Kendal, Mrs., 39.
 Kemble, Frances Anne, 40, 41, 75.
 Kemble, Charles, 41.
 Kipling, Rudyard, 131, 134.
 Kingston, Miss Gertrude, 215.
King Lear, 40.
 Knowles, James, Sheridan, 22, 41, 86.
- Lamb, Charles et Mary, 145.
 Lamb House, 175, 176, 189, 198, 205, 214, 223, 224, 228, 234, 235.
 Lapsley, Gaillard, 8, 207.
 Lawrence, D. H., 227.
Lady of Lyons (The), 86.
Lady Windermere's Fan, 132.
 Le Gallienne, Richard, 145.
Letters of George Meredith, 147.

- Letters to an Editor*, 177, 189.
Lesson of Balzac (The), 189.
 Leigh, J. H., 206.
 Lecoq, 36.
 Lennox, Cosmo Gordon, 209.
 Lemaître, Frédéric, 24.
Lesson of the Master (The), 131, 134, 137.
Literary Digest, 146.
 Little Theatre, 215.
Life in Letters of William Dean Howells, 26, 27, 56, 99, 134, 141, 160.
Lions et Renards, 29.
Life and Letters of Edwin Lawrence Godkin, 74.
Life and Letters of John Hay, 89.
 Lord Chamberlain's Office, 99, 100, 147, 200, 216.
 Lord Lytton, 86.
London Theatres (The), 37, 143.
 Lowell, James Russell, 29, 32.
Lorenzaccio, 25.
Love in a Maze, 21.
Love, ou The Countess and the Serf, 22.
London Assurance, 21.
London Mercury, 146, 225, 226.
Long Duel (The), 182.
La lutte pour la vie, 203.
 Lubbock, Percy, 7, 12, 17, 90, 93, 112, 164, 165, 169, 172, 174, 176, 188, 191, 192.
 Lyceum Brougham, 21.
 Lyceum Theatre, 39.
 Mackenzie, Compton, 227.
M^{me} de Mauves, 68.
 du Maurier, George, 74.
Maison de Poupée (La), 168.
Marrying of Anne Leete (The), 206.
 Masfield, John, 207, 209.
Madras House (The), 209.
 Marcossen, A. F., 209.
 MacCarthy, Desmond, 221.
 Manley, J. M., 232.
 Matthews, Charles, 23.
 Mars, M^{lle}, 23.
Married for Money, 23.
Mary Stuart, 25.
Marie Tudor, 55.
 de Maupassant, Guy, 35.
Macbeth, 39, 62.
Madonna of the Future (The), 45.
 Madison Square Theatre, 52, 56.
 McNay, Miss Evelyn, 106.
 Meredith, George, 88, 147, 209.
 Meilhac, 89.
 Mélingue, 24.
Method of Henry James (The), 13.
 Mestayer, Miss Emily, 22.
 Millard, Miss Evelyn, 149.
A Midsummer Night's Dream, 28, 191.
Misalliance, 209.
Middle Years (The) (autobiographie), 28, 39, 229.
Middle Years (The) (nouvelle), 129, 137, 163.
 Mitchell, Miss Maggie, 25, 26, 188.
 Molière, 33, 80.
 Monod, Auguste, 15, 179, 196.
 Moncrieff, William Scott, 21.
 Moore, George, 88, 175, 206, 230, 231.
 Mozart, 156.
 Mounet-Sully, 87.
Money, Birth and Henry James, 221.
Much Ado About Nothing, 21.
 de Musset, Alfred, 22, 25, 55.
Nation, 27, 29, 30, 35, 39, 43, 52, 55, 58, 73, 144.
 Nathalie, M^{me}, 31.
 Nadal, E. S., 107.
 de Navarro, A. F., 181.
 National Gallery, 219, 227.
New Review, 24, 72.
Next Time (The), 129, 135.
New-York Tribune, 35.
New Statesman, 163, 221.
New Republic, 178.
Nelson's Enchantress, 179.
 New Century Theatre, 206.
 Nicoll, Allardyce, 85.
Nights at the Play, 216, 224.
Nineteenth Century, 181, 226.
Novels of Henry James (The), 13.
Notes of a Son and Brother, 25, 223, 224.
 Norton, C. E., 26, 134.
 Norton, Grace, 42, 214.
 Nona Vincent, 114-117, 144, 165.
Notes on Novelists, 224.
Nouvelle Revue Française, 232.

- Oberammergau, 89.
Owen Wingrave, 171, 192.
 Offenbach, 36.
 Olympic Theatre, 23.
Old Friends, 209.
On Contemporary Literature, 232.
On the Death of Dumas the Younger, 24.
Othello, 33, 34, 39.
Other House (The), 177-179, 196, 197, 199, 208, 210, 217.
Outcry (The), 200, 205-221, 238-240.

Passing of the Third Floor Back (The), 197, 200.
Pall Mall Gazette, 145, 216.
 Paxton, Sydney, 106.
Pendennis, 26.
 Perry, T. S., 214.
Le Père et la Débutante, 21.
Physician (The), 180.
 Phillips, Leroy, 49.
 Pinero, Sir Arthur, 8, 88, 106, 150, 179, 209.
Pilgrimage of Henry James (The), 14, 88.
 Players' Club, 188.
 Plessy, M^{me}, 32.
 Ponisi, M^{me}, 21.
Poor Richard, 27.
Portrait of the Artist as American, 34.
Portraits of Places, 40.
Portrait of a Lady (The), 45, 131.
Point of View (The), 68.
 Pound, Ezra, 223.
 Proust, Marcel, 172, 227, 232.
Princess and the Butterfly (The), 179.
Prunella, 209.
 Princess Theatre, 23.
 Prince of Wales Theatre, 39.
Princess Casamassima (The), 63, 70, 173.
Principles of Psychology, 107, 108.
Private Life (The), 117.
Punch, 184.
Pyramus and Thisbe, 49.

Queen Mary, 53, 55.
Quintessence of Ibsenism, 87.
Quarterly Review, 164.

 Rachel, 23, 31, 76, 79, 80, 86.

 Racine, 54.
Repertory Theatre, (The), 207.
 Reynolds, Sir Joshua, 221.
 Regnier, 31, 32, 225.
Revue des Deux Mondes, 120.
 Reubell, Miss Henrietta, 139, 148, 168.
Reprobate (The), 126-128.
 Reform Club, 202, 210, 228.
 Rickert, Edith, 232.
 Ristori, 25.
Richelieu, 86.
 Rivière, Henri, 120.
Richard III, 180.
 Roberts, Morris, 14.
 Romney, 15.
 Robson, 23.
 Roderick Hudson, 33, 45, 170.
 Rossi, Ernest, 33, 34.
 Robertson, Tom, 39, 86.
 Robertson, Ian, 200.
 Robertson, W. Graham, 146.
Romeo and Juliet, 84.
 Robins, Miss Elizabeth, 106.
Romantic Nineties (The), 145.
 Rostand, Edmond, 181.
 Russell, George, 206.
 Russell, Mrs, 21.
 Russell, Lady, 74.

Sacred Fount (The), 54.
 Salvini, 62.
 Sands, Mrs Mahlon, 112.
 Sand, George, 119, 211.
 Samson, 24.
 Sarcey, Francisque, 32, 37, 89, 225.
 Sardou, Victorien, 32, 36, 43, 44, 86, 87, 151.
 Sargent, John Singer, 221, 227, 243.
 St. James's Theatre, 56, 139, 141, 144, 159.
Saturday Review, 119, 142, 151, 156.
 Saker, Mrs Edward, 149, 153.
Saloon (The), 193, 196-199, 215-217, 221, 224.
 Sass, Edward, 200.
 Stage Society, 127, 198, 206, 217, 221.
Scribner's Monthly, 107.
 Scott, Clement, 147.
 Scribe, Eugène, 32, 86, 87, 151.
Sentimentalists (The), 88, 209.
 Seyler, Athene, 127.

- Sense of the Past (The)*, 173, 229, 234.
Severità e Delobezza, 29.
Le Secret, 226.
Second Mrs Tanqueray (The), 87, 179.
Serious Family (The), 21.
 Shakespeare, 21, 40, 42, 54, 62, 78, 180, 206.
 Shaw, George Bernard, 8, 87, 88, 127, 128, 132, 141, 142, 145, 146, 150, 151, 154-156, 158 159 197-200, 202, 206, 207, 209, 215.
Shaughraun (The), 34.
 Shelley, 86.
 Sherman, Stuart P., 232.
 Sheridan, 117.
 Sheldon, Suzanne, 127.
 Shorter, Clement, 177, 188.
 Simone, M^{me}, 226.
Siege of London (The), 31, 64-67.
Sir Dominick Ferrand, 138.
 Smith, Logan Pearsall, 8, 57.
Soft Side (The), 176.
La Società Equivoca, 29.
Solution (The), 122.
Spectator, 233.
Spoils of Poynton (The), 176, 218.
 Squire, J. C. 234.
 Stewart Young, 106.
Still Waters Run Deep, 23.
Stedman, Edmund Clarence, 26.
 Stevenson, Robert Louis, 42, 63, 71, 90-93, 97, 111-13, 131, 139, 241.
Still Waters, 50.
 Sutro, Mrs Alfred, 226.
 Swinburne, 52, 86, 88, 134, 180.
 Synge, J. M., 206.

Tartarin, 89.
 Taylor, Tom, 23.
 Taylor, Miss Mary, 20, 21.
 Teatro Valle, 33.
 Terry, Ellen, 39, 87, 177, 191, 196.
 Terry, Miss Marion, 149.
 Temple, Mary, 223.
Tenants, 120-122.
Le Temps, 32.
The Tempest, 54.
 Tennyson, 53, 55, 86, 88.

Theatrical World of 1895 (The), 151.
 Théâtre Libre, 72, 206.
Things That Have Interested Me, 157.
 Thackeray, 22, 64, 85, 184.
 Thomond, 32.
Three Wayfarers (The), 88.
 Thayer, William Roscoe, 89.
Theatricals ; First Series, 117, 118, 120, 128, 221.
Theatricals : Second Series, 117, 118, 124-126, 221.
Times (Londres), 104, 105, 127, 128, 146, 149, 154, 155, 202, 203.
Times Literary Supplement, 199.
Time Was, 146.
Tourguéniev, 35, 63.
 Trinity College (Cambridge), 207.
Trelawney of the Wells, 209.
Transformation, 35.
 Tree, Beerbohm, 41, 180.
Treasure Island, 42, 241.
Tragic Muse (The), 55, 68-84, 131, 171, 207, 231, 234.
Transcript (Boston), 90, 99.
 Turner, 221.
Turn of the Screw (The), 176.
Two Magics (The), 191, 196.
Two Gentlemen of Verona, 206:

Uncle Tom's Cabin, 22.
Une femme qui déteste son mari, 24.
 Union Square Theatre, 34.

 Vanbrugh, Miss Irene, 8, 144, 145, 149, 153, 212.
 Vedrenne, J. E., 207.
 Viardot, Pauline, 35, 63.
Le Village, 31.
 Victoria (la Reine), 227.
 Voltaire, 65.
Volpone, 124.

 Walbrook, H. M., 8, 145, 147, 216, 224-226.
Washington Square, 35, 45.
 Wallack, « Fanny », 21.
 Walkley, A. B., 127, 141, 142, 158, 233.
 Waring, Herbert, 149.
 Walpole, Hugh, 227.
 Wells, Brember, 127.

- Wells, H. G., 131, 134, 177.
West, Rebecca, 13, 51, 100, 130.
What Maisie Knew, 169, 176.
Wharton, Mrs Edith, 8, 193,
194, 196, 214, 218.
Wheeler, C. E., 217.
Within the Rim, 229.
Windsor Theatre, 185, 186.
Wings of the Dove (The), 165,
176.
Winter Garden Theatre, 99.
Wilde, Oscar, 86, 88, 131, 132,
141-143, 150, 159, 201.
*William Wetmore Story and
his Friends*, 20, 41, 62, 176.
World (The), 96, 106, 142.
A Woman of No importance,
121, 133.
Woman, 142.
Woolf, Virginia, 172, 232.
Yates, Edmund, 142.
Yellow Book (The), 86, 132,
134, 135.
Yeats, W. B., 206.
Yiddish Theatre, 187.
Zola, Emile, 35.
Zucker, Irving, 207.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
AVANT-PROPOS	7
PRÉFACE	11

CHAPITRE PREMIER

<i>Féru de Théâtre</i>	17
------------------------------	----

1. *Un Gamin qui va au théâtre* : Expériences d'enfance de Henry James au théâtre. — Pièces vues par James pendant sa jeunesse. — Voyages en Europe. — Premiers contacts littéraires.

2. *L'Europe : La Comédie-Française* : James à Paris. — Son intérêt et son enthousiasme pour le théâtre français. — Les acteurs. — La mise en scène. — Son essai sur le théâtre français. — James rencontre les naturalistes français. — Tourguéniev. — Il va à Londres.

3. *L'Europe : Les Théâtres de Londres* : Comparaison entre le théâtre londonien et le théâtre français. — James critique violemment la scène anglaise. — Henry Irving. — Admiration de James pour Fanny Kemble. — Mary Anderson. — James exprime son intention de devenir dramaturge. — Ses romans.

CHAPITRE II

<i>Les Débuts</i>	49
-------------------------	----

Ses premières tentatives dramatiques. — *Pyramus and Thisbe*. — *Still Waters*. — *A Change of Heart*. — James tire une pièce de *Daisy Miller*. — Défauts de cette pièce. — Influence du théâtre sur les premiers romans et sur ses nouvelles.

CHAPITRE III

<i>The Tragic Muse</i>	69
------------------------------	----

Avant de se mettre définitivement au drame, James écrit un roman sur le théâtre et la vie des acteurs. — *The Tragic Muse* est surtout l'histoire d'une actrice. — James

publie en même temps un dialogue sur le Théâtre Libre dans le *New Review*. — Il discute le théâtre anglais. — Sa vie à Londres au moment où il écrivait *The Tragic Muse*. — Importance de ce roman pour la compréhension de l'état d'esprit de James au sujet du théâtre à cette époque. — Résumé du roman.

CHAPITRE IV

Justification du Théâtre 85

Décadence du théâtre en Angleterre pendant la dernière moitié du XIX^e siècle. — Le théâtre en France à la même époque. — James se lance comme dramaturge au moment de la renaissance du théâtre anglais. — Les motifs de James pour écrire des pièces de théâtre. — Correspondance avec R.-L. Stevenson et avec son frère à ce sujet.

CHAPITRE V

Composition et Production de The American 95

Edward Compton joue la première pièce de James. — Succès en province, mais critiques à Londres. — Pièce tirée de son roman *The American*. — Défauts de sa technique dramatique. — Résumé du roman et de la pièce.

CHAPITRE VI

Echec auprès des directeurs de théâtre. Publication de pièces : Theatricals, première et seconde séries. 111

James écrit quatre comédies, mais ne trouvant pas de metteurs en scène, il les publie. — Résumé de ces pièces, *Tenants, Disengaged, The Album*, et *The Reprobate*. — James décrit ses expériences comme dramaturge dans une nouvelle, *Nona Vincent*.

CHAPITRE VII

Etude sur le Succès 129

Découragé par ses échecs, James écrit une série de nouvelles sur des artistes méconnus du grand public. — Intérêt psychologique de ces nouvelles puisque les héros expriment les idées de l'auteur. — Succès de Wilde et du groupe du *Yellow Book*. — Le public néglige James. — George Alexander consent à faire la mise en scène de *Guy Domville*.

CHAPITRE VIII

<i>Guy Domville</i>	141
---------------------------	-----

La première représentation de *Guy Domville* à Londres. — Etat d'esprit de James. — James est sifflé. — Critique de la pièce. — Après cet échec, il revient au roman.

CHAPITRE IX

« <i>Le Vieux Prétendant</i> »	163
--------------------------------------	-----

1. *Le Problème du Métier* : Le « vieux prétendant ». — Injustice de ce terme, car c'est une période féconde pendant laquelle James, ayant acquis une technique puissante, compose ses romans les plus importants. — Influence du théâtre sur ces romans. — James grand précurseur du roman psychologique contemporain.

2. *Un Dramaturge en Retraite* : Après ses échecs au théâtre James s'installe à Lamb House. — Enthousiasme nouveau pour le roman, quoiqu'il s'intéresse toujours au théâtre. — Il tire des contes de ses pièces *Covering End* et *The Other House*. — Ses opinions sur Ibsen et sur Rostand. — James retourne en Amérique après une absence de vingt ans.

3. *Le Retour du Prodiges* : James redécouvre l'Amérique. — Ses impressions. — Son intérêt pour le théâtre américain. — Ses conférences. — Il rédige une édition définitive de ses œuvres. — Les préfaces.

CHAPITRE X

<i>The High Bid</i>	191
---------------------------	-----

Forbes-Robertson invite James à récrire *Covering End*. — James en fait une comédie en trois actes, *The High Bid* et retourne au théâtre. — *The Saloon*. — Correspondance avec Bernard Shaw. — Piètre succès du *High Bid*.

CHAPITRE XI

<i>The Outcry</i>	205
-------------------------	-----

L'évolution du théâtre anglais au début du xx^e siècle. — Le « Court Theatre ». — Harley Granville-Barker. — Frohman invite James à écrire une pièce pour sa *repertory season* au Duke of York's Theatre. — James lui donne *The Outcry*. — Granville-Barker conseille à James des change-

ments à cette pièce. — James proteste d'abord contre les coupures, mais se rend aux raisons du metteur en scène. — *The Outcry* n'est pas joué. — James part pour l'Amérique, avec son frère. — Mort de William James. — James transforme *The Outcry* en roman. — On joue *The Saloon* à Londres. — Résumé du *Saloon* et de *l'Outcry*.

CHAPITRE XII

Les Dernières Années 223

1. *Le « Georgien »* : James écrit ses mémoires. — Il méprise le théâtre mais s'intéresse toujours à la littérature dramatique. — Sympathie pour les jeunes. — La guerre. — Il renonce à la nationalité américaine et se fait naturaliser anglais. — Sa mort.

2. *La Leçon du Maître* : L'importance du théâtre dans l'œuvre de James. — Probité intellectuelle de James et la sincérité de son amour pour les lettres. — Sa place dans l'histoire du roman anglais.

APPENDICE I

Six lettres de Henry James à Theodora Bosanquet 237

APPENDICE II

Lettre de Henry James à Madame de Navarre (Mary Anderson) 241

APPENDICE III

Lettre de Henry James à Sir George Henschel..... 243

BIBLIOGRAPHIE 245

INDEX 258

